

09'01

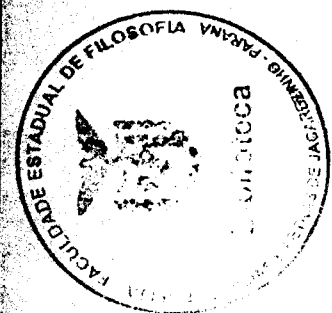
Fotografia e História - AGORA EM NOVA EDIÇÃO
REVISTA E AMPLIADA - É UMA INCURSÃO TEÓRICA,
INTERDISCIPLINAR, QUE ABORDA AS MÚLTIPLAS RELAÇÕES
ENTRE O DOCUMENTO FOTOGRÁFICO E O COMPLEXO DE
INFORMAÇÕES DO MUNDO VISÍVEL QUE NELE SE ACHAM
INSCRITAS E CIRCUNSCRITAS.

Boris Kossoy

Boris Kossoy

FOTOGRAFIA & HISTÓRIA

2.ª edição revista e ampliada



FOTOGRAFIA E HISTÓRIA

Direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19.2.1998.
É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização, por escrito, da editora.

Copyright © 2001 Boris Kossoy

1ª ed., Ática, 1988
2ª ed., Ateliê Editorial, 2001
2ª ed., 1ª reimpressão, 2003

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Kossoy, Boris, 1941-
Fotografia & História / Boris Kossoy. – 2. ed. rev.
– São Paulo : Ateliê Editorial, 2001.

Bibliografia.
ISBN 85-7480-060-0

1. Fotografia – História 2. Fotografia
documentária I. Título.

01-2029

CDD-770.9

Índices para catálogo sistemático:

1. Fotografia : História 770.9

Direitos reservados à
ATELIÊ EDITORIAL
Rua Manuel Pereira Leite, 15
06709-280 - Granja Viana - Cotia - SP
Telefax (11) 4612-2666
www.ateliê.com.br ateliê_editorial@uol.com.br

2003
Impresso no Brasil
Foi feito depósito legal



À memória de meu pai

O conhecimento das imagens, de sua origem, suas leis é uma das chaves de nosso tempo. [...] É o meio também de julgar o passado com olhos novos e pedir-lhe esclarecimentos condizentes com nossas preocupações presentes, refazendo uma vez mais a história à nossa medida, como é o direito e dever de cada geração.

PIERRE FRANCASTEL, *A Realidade Figurativa*.

SUMÁRIO

Nota à 2ª edição	15
Introdução	17
1. FOTOGRAFIA E HISTÓRIA	23
O advento da fotografia: um novo meio de conhecimento do mundo	25
O documento fotográfico: descaso e preconceito	27
A "revolução documental" e a nova posição da fotografia	31
2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS	33
O processo e seu vínculo com o momento histórico ...	39
A fotografia: matéria e expressão	40
O fotógrafo: um filtro cultural	42
O tempo interrompido e a segunda realidade	43
A trajetória da fotografia	45
A fotografia, uma fonte histórica	45
A imagem fotográfica: características básicas do conteúdo	47

INTRODUÇÃO

Em que medida são as fotografias documentos históricos? Qual o valor, o alcance e os limites das fotografias enquanto meios de conhecimento da cena passada? Como podemos empregá-las enquanto instrumento de investigação e interpretação da vida histórica? Onde se encontram as fotografias do passado? Como identificá-las e situá-las no espaço e no tempo? Quem foram seus autores? Em que medida os conteúdos fotográficos são “verdadeiros”? Por que razão a iconografia fotográfica tem sido pouco utilizada no trabalho histórico?

São essas algumas das perguntas que me fazia no princípio da década de 1970. Ao tentar respondê-las, ao longo dos anos, deparava constantemente com outro emaranhado de indagações de ordem teórica e metodológica que também exigiam respostas convincentes. Este livro – que aborda essas e outras questões – vem sendo escrito e reescrito há tempos: a cada novo problema que se apresentava, novas reflexões surgiam, o que me levava a re-

considerar, inclusive, formulações teóricas anteriores que julgava resolvidas.

Esta incursão tem como ponto de partida minha tese de doutoramento *Elementos para o Estudo da Fotografia no Brasil no Século XIX*, apresentada em 1979 à Escola Pós-Graduada de Ciências Sociais da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo. As reflexões constantes do mencionado trabalho acadêmico deram margem à publicação do opúsculo *A Fotografia como Fonte Histórica* que, apesar de ser o núcleo embrionário do presente livro, hoje me parece irreconhecível em algumas de suas partes. A investigação teórica que dá corpo a este livro teve pois origem nos citados trabalhos e prosseguiu se ramificando ininterruptamente até 1989, data de sua primeira edição. À medida que busquei, por um lado, a interdisciplinaridade desse modelo e, por outro, tido a oportunidade de testá-lo no próprio fazer histórico, novas reflexões me ocorreram. Disso decorre, creio, uma explicitação mais precisa e abrangente dos critérios operacionais de investigação e análise das fontes fotográficas, bem como maior aprofundamento das questões relativas à sua interpretação enquanto documentos históricos portadores de múltiplas significações. Tais reflexões, que têm sido apresentadas em seminários, congressos e outros encontros científicos, foram aqui refundidas em seus melhores momentos resultando neste *Fotografia e História*.

No capítulo 1 ("Fotografia e História") toco em alguns pontos que me parecem básicos: o impacto cultural que a fotografia, a partir de seu advento, provocou junto

à sociedade; a questão da dispersão dos documentos fotográficos; o tratamento secundário que tem sido dispensado a esses documentos ao longo do tempo e o preconceito quanto à sua utilização no trabalho histórico, prevalecendo ainda – depois de cinco séculos – o signo escrito como meio de conhecimento.

No capítulo 2 ("Fundamentos Teóricos") detenho-me em aspectos teóricos acerca da fotografia na tentativa de estabelecer um conjunto de princípios fundamentais que possam se constituir no ponto de partida para a reflexão e compreensão de sua natureza e essência.

Com essa preocupação busquei apreender sua gênese e trajetória, sua condição de objeto e imagem, sua natureza de fragmento e registro documental e expressivo, sua autonomia e realidade própria, sua ambigüidade. Na busca de sua essência serão explicitados seus elementos constitutivos – que concorreram para sua materialização iconográfica –, assim como as inter-relações entre tais elementos – individualmente e como um todo – com o momento histórico circunscrito ao ato da tomada do registro.

Estou plenamente ciente das inúmeras possibilidades de abordagens teóricas de que a fotografia se faz merecedora e a bibliografia internacional bem o comprova. Não são poucos os títulos que têm surgido nos últimos anos, buscando cercar o tema sob enfoques filosóficos, lingüísticos, psicológicos, sociológicos e segundo diferentes correntes do pensamento.

A incursão teórica que compõe o capítulo 2, apesar de ser em si assaz tentadora, não se viu, contudo, mais

expandida, posto que houve um esforço em dimensioná-la na justa medida em que pudesse se constituir, unicamente, num referencial teórico de encaminhamento às partes seguintes, por serem estas prioritárias neste trabalho. Na realidade, os princípios e as reflexões abordados estarão subjacentes ao longo deste estudo pois são o arcabouço mesmo das proposições metodológicas que se seguirão, as quais tratam das múltiplas relações entre o documento fotográfico e o complexo de informações do mundo visível que nele se acham inscritas e circunscritas.

No capítulo 3 ("As Fontes Fotográficas e os Estudos Históricos") procurei classificar e definir as vertentes de investigação histórica que derivam das fontes fotográficas: a história da fotografia e o emprego da iconografia fotográfica do passado; os problemas que afetam diretamente ambas as áreas, bem como as devidas diferenciações metodológicas no que tange ao objeto de estudo específico a cada uma das vertentes.

No capítulo 4 ("As Fontes Fotográficas e a Recuperação das Informações: Metodologia da Pesquisa") foi proposto um modelo metodológico de investigação e análise crítica das fontes fotográficas na sua individualidade, embora visando também seu ulterior aproveitamento no trabalho histórico.

O estudo das fontes fotográficas no conjunto de suas peculiaridades não exclui a atitude reflexiva e o questionamento que, desde o primeiro momento, deve existir por parte do sujeito do conhecimento em relação ao objeto da investigação, seja a reconstituição do processo que deu

origem ao documento em si, seja a devida interpretação do fragmento visual da realidade passada nele contido. Pretende-se, principalmente, que o esforço de compreensão seja um fator constante quando do estudo do documento fotográfico em suas diferentes fases; de outra forma jamais será explorado suficientemente seu potencial informativo, jamais alcançados seu valor e limites. Uma verdadeira arqueologia do documento é empreendida: desde o momento de sua localização pela heurística, prosseguindo pelo resgate de sua trajetória através do estudo de procedência, até a determinação de seus elementos constitutivos e a detecção das múltiplas informações nele contidas, por meio do exame técnico-iconográfico.

São essas as várias fases que seguiremos para o estudo das fontes fotográficas. Tratam-se de etapas encadeadas em um conjunto de operações lógicas tendentes a fornecer ao pesquisador o maior número de informações objetivas quanto aos próprios documentos, as quais serão tanto mais seguras quanto mais denso for seu preparo individual, sua bagagem cultural, sua experiência com a informação visual e especificamente com a expressão fotográfica. Corresponderiam essas etapas, por outro lado, às primeiras fases do trabalho histórico, importantes e úteis, é certo, porém na justa medida em que as entendemos enquanto instrumental metodológico para a investigação histórica, enquanto andaimes auxiliares para a obra de reconstituição histórica. Como já foi dito, tais etapas são importantes mas não se colocam como finalidade da história.

Será discutida no capítulo 5 ("Iconologia: Caminhos da Interpretação") a questão sempre delicada e subjetiva da interpretação do conteúdo. É este o momento dos deslizes interpretativos decorrentes da aceitação rápida da "evidência testemunhal" das imagens fotográficas; aqui tratar-se-á também daquilo que o documento não tem de explícito iconograficamente, dos seus significados mais profundos que, não raro, se encontram além da verdade iconográfica.

O capítulo 6 ("História da Fotografia: Metodologias da Abordagem") foi dedicado à reflexão sobre a história da fotografia, gênero que se ressentia de discussões mais aprofundadas ao nível teórico.

No capítulo 7 ("Fotografia e Memória") foram retomadas questões teóricas anteriormente colocadas. Embora fiquem esboçadas algumas conclusões, elas serão, necessariamente, provisórias.

Este estudo tem se constituído num permanente desafio, razão pela qual o considero ainda introdutório aos assuntos abordados. Acredito, todavia, que possa ser útil aos estudiosos de diferentes áreas que, em número crescente, têm se interessado pela fotografia enquanto fonte histórica e que se ressentem da ausência de textos teóricos e proposições metodológicas sobre o tema.

FOTOGRAFIA E HISTÓRIA

O Advento da Fotografia: Um Novo Meio de Conhecimento do Mundo

Com a Revolução Industrial verifica-se um enorme desenvolvimento das ciências: surge naquele processo de transformação econômica, social e cultural uma série de invenções que viriam influir decisivamente nos rumos da história moderna. A fotografia, uma das invenções que ocorre naquele contexto, teria papel fundamental enquanto possibilidade inovadora de informação e conhecimento, instrumento de apoio à pesquisa nos diferentes campos da ciência e também como forma de expressão artística.

A nova invenção veio para ficar. Seu consumo crescente e ininterrupto ensejou o gradativo aperfeiçoamento da técnica fotográfica. Essencialmente artesanal, a princípio, esta se viu mais e mais sofisticada à medida que aquele consumo, que ocorria particularmente nos grandes centros europeus e nos Estados Unidos, justificou in-

versões significativas de capital em pesquisas e na produção de equipamentos e materiais fotossensíveis. A enorme aceitação que a fotografia teve, notadamente a partir da década de 1860, propiciou o surgimento de verdadeiros impérios industriais e comerciais.

A expressão cultural dos povos exteriorizada através de seus costumes, habitação, monumentos, mitos e religiões, fatos sociais e políticos passou a ser gradativamente documentada pela câmara. O registro das paisagens urbana e rural, a arquitetura das cidades, as obras de implantação das estradas de ferro, os conflitos armados e as expedições científicas, a par dos convencionais retratos de estúdio – gênero que provocou a mais expressiva demanda que a fotografia conheceu desde seu aparecimento e ao longo de toda a segunda metade do século XIX –, são alguns dos temas solicitados aos fotógrafos do passado.

O mundo tornou-se de certa forma “familiar” após o advento da fotografia; o homem passou a ter um conhecimento mais preciso e amplo de outras realidades que lhe eram, até aquele momento, transmitidas unicamente pela tradição escrita, verbal e pictórica. Com a descoberta da fotografia e, mais tarde, com o desenvolvimento da indústria gráfica, que possibilitou a multiplicação da imagem fotográfica em quantidades cada vez maiores através da via impressa, iniciou-se um novo processo de conhecimento do mundo, porém de um mundo em detalhe, posto que fragmentário em termos visuais e, portanto, contextuais. Era o início de um novo método de aprendizado do real, em função da acessibilidade do homem dos dife-

rentes estratos sociais à informação visual dos hábitos e fatos dos povos distantes. Microaspectos do mundo passaram a ser cada vez mais conhecidos através de sua representação. O mundo, a partir da alvorada do século XX, se viu, aos poucos, substituído por sua *imagem fotográfica*. O mundo tornou-se, assim, *portátil e ilustrado*.

A descoberta da fotografia propiciaria, de outra parte, a inusitada possibilidade de autoconhecimento e recordação, de criação artística (e portanto de ampliação dos horizontes da arte), de documentação e denúncia graças a sua natureza testemunhal (melhor dizendo, sua condição técnica de registro preciso do aparente e das aparências). Justamente em função deste último aspecto ela se constituiria em arma temível, passível de toda sorte de manipulações, na medida em que os receptores nela viam, apenas, a “expressão da verdade”, posto que resultante da “imparcialidade” da objetiva fotográfica. A história, contudo, ganhava um novo documento: uma verdadeira revolução estava a caminho.

O Documento Fotográfico: Descaso e Preconceito

As imagens sem conta produzidas a partir de 1840 dos microaspectos captados de diferentes contextos sociogeográficos têm preservado a memória visual de inúmeros fragmentos do mundo, dos seus cenários e personagens, dos seus eventos contínuos, de suas transformações ininterruptas. Estas imagens são documentos para a história

e também para a história da fotografia. É a fotografia um intrigante documento visual cujo conteúdo é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções. Segunda vida perene e imóvel preservando a imagem-miniatura de seu referente: reflexos de existências/ocorrências conservados congelados pelo registro fotográfico. Conteúdos que despertam sentimentos profundos de afeto, ódio ou nostalgia para uns, ou exclusivamente meios de conhecimento e informação para outros que os observam livres de paixões, estejam eles próximos ou afastados do lugar e da época em que aquelas imagens tiveram origem. Desaparecidos os cenários, personagens e monumentos, sobrevivem, por vezes, os documentos.

A iconografia fotográfica, organizada da variada gama de temas antes mencionados, poderia fornecer um amplo painel de informações visuais para a nossa melhor compreensão do passado em seus múltiplos aspectos.

A fotografia, entretanto, ainda não alcançou plenamente o *status* de documento (que, no sentido tradicional do termo, sempre significou o documento escrito, manuscrito, impresso na sua enorme variedade).

Sua importância enquanto artefatos de época, repletos de informações de arte e técnica, ainda não foi devidamente percebida: as múltiplas informações de seus conteúdos enquanto meios de conhecimento têm sido timidamente empregadas no trabalho histórico. Por outro lado, investigações de cunho científico acerca da história da fotografia – inserida num contexto mais amplo da história da cultura – são ainda raras.

As instituições que guardam este tipo de documentação devem perceber que, à medida que esta se distancia da época em que foi produzida, mais difíceis as possibilidades de suas informações visuais serem resgatadas, e portanto menos úteis serão ao conhecimento, justamente por não terem sido estudadas convenientemente desde o momento em que passaram a integrar as coleções. Embora neste momento já haja uma conscientização maior por parte das instituições em relação à importância da imagem enquanto fonte de informação histórica, antropológica, etnográfica, muito ainda há para ser mudado em termos de mentalidade. A questão não afeta apenas aos países latino-americanos pois, mesmo nos grandes centros, tal atitude ainda se verificava na década de setenta. E o depoimento de Carney E. S. Gavin, então diretor do Harvard Semitic Museum, de Massachusetts (EUA), é esclarecedor neste sentido:

Paradoxalmente, os documentos fotográficos, apesar de sua legendaria superioridade em relação aos registros verbais, ainda hoje freqüentemente escapam da malha fina da erudição. Os bibliotecários diligentemente preservam minúsculos fragmentos das notas de um escritor, curadores de arte guardam como tesouro até o mais inacabado esboço de um artista; no entanto muitos repositórios culturais contêm preciosas fotografias que jamais foram registradas nos inventários¹.

1. Carney E. S. Gavin, "Photo-archaelogy and Tomorrow's Museums: Fragile Links of Silver to the Sunlight of Our Past", *Museum*, Paris, Unesco, 37 (1), 1985, p. 9. As citações foram traduzidas livremente pelo autor.

Creio que não haveria exagero em dizer que sempre existiu um certo preconceito quanto a utilização da fotografia como fonte histórica ou instrumento de pesquisa. Algumas razões poderiam esclarecer o mencionado preconceito. Fixo-me em apenas duas que me parecem fundamentais.

A primeira é de ordem cultural: apesar de sermos personagens de uma “civilização da imagem” – e neste sentido alvos voluntários e involuntários do bombardeio contínuo de informações visuais de diferentes categorias emitidas pelos meios de comunicação –, existe um aprisionamento multissecular à tradição escrita como forma de transmissão do saber, como bem esclarecia Pierre Francastel décadas atrás; nossa herança livresca predomina como meio de conhecimento científico. A fotografia é, em função dessa tradição institucionalizada, geralmente vista com restrições.

A segunda razão decorre da anterior e diz respeito à expressão. A informação registrada visualmente configura-se num sério obstáculo tanto para o pesquisador que trabalha no museu ou arquivo como ao pesquisador usuário que frequenta essas instituições. O problema reside justamente na sua resistência em aceitar, analisar e interpretar a informação quando esta não é transmitida segundo um sistema codificado de signos em conformidade com os cânones tradicionais da comunicação escrita.

A “Revolução Documental” e a Nova Posição da Fotografia

Com a “revolução documental” das últimas décadas e, com o alargamento do conceito que o termo “documento” passou a ter, a fotografia começou a ser tratada de forma diferenciada. “Não há história sem documentos” assinalou Samaran. “Há que tomar a palavra ‘documento’ no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem, ou de qualquer outra maneira”².

Um novo panorama se delineou no ambiente acadêmico no Brasil, na última década, face ao interesse crescente que este tipo de documentação tem despertado, o que vem suscitando o debate e a reflexão acerca do alcance, do valor e dos limites das fontes fotográficas. Recente levantamento sobre as dissertações e teses (cobrindo as mais diversas áreas de aplicação da fotografia) demonstram o nível desse interesse: nos anos noventa (até fevereiro de 1999) haviam sido defendidos 73 trabalhos, um número significativo se comparado aos 12 dos anos de 1980 e, apenas quatro, da década de 1970³.

Para os estudiosos da história social, da história das mentalidades e dos mais diferentes gêneros de história,

2. C. Samaran (org.), “L’histoire et ses méthodes”, *Encyclopédie de la Pléiade*, Paris, Gallimard, 1961, vol. 11. *Apud* Jacques Le Goff, “Documento/Monumento”, *Enciclopedia Einaudi*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, vol. 1: *Memória – História*, p. 99.
3. Ricardo Mendes, Banco de teses. FOTOPLUS, página na Internet.

assim como para os pesquisadores de outros ramos do conhecimento, são as imagens documentos insubstituíveis cujo potencial deve ser explorado. Seus conteúdos, entretanto, jamais deverão ser entendidos como meras "ilustrações ao texto". As fontes fotográficas são uma possibilidade de investigação e descoberta que promete frutos na medida em que se tentar sistematizar suas informações, estabelecer metodologias adequadas de pesquisa e análise para a decifração de seus conteúdos e, por consequência, da realidade que os originou. É óbvio que as pesquisas históricas de um país – nas quais fontes fotográficas são empregadas como meios de informação visual para a recuperação dos fatos passados – não podem prescindir dos conhecimentos advindos das histórias da técnica fotográfica e dos fotógrafos, aqui entendidos enquanto autores daquelas fontes que no país atuaram em diferentes períodos.

A observação de Marc Bloch é decisiva: "O passado é, por definição, um dado que coisa alguma pode modificar. Mas o conhecimento do passado é coisa em progresso, que ininterruptamente se transforma e se aperfeiçoa"⁴. É nesta perspectiva que entendemos ser o estudo das imagens uma necessidade; um caminho a mais para a elucidação do passado humano nos seus últimos cento e sessenta anos.

4. Marc Bloch, *Introdução à História*, 2. ed., Lisboa, Publicações Europa-América, 1974, p. 55.

FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Durante séculos o homem serviu-se da *camera obscura*, instrumento que o favorecia para desenhar uma vista, uma paisagem que por alguma razão lhe interessou conservar a imagem. A imagem dos objetos do mundo visível, formando-se no interior da *camera* – em conformidade com os preceitos da perspectiva renascentista –, podia ser delineada e, de fato, viajantes, cientistas e artistas fizeram uso do aparelho, obtendo, sobre papel, esboços e desenhos da natureza¹.

Com a invenção da fotografia, a imagem dos objetos na *camera obscura* já podia ser gravada diretamente pela ação da luz sobre determinada superfície sensibilizada quimicamente. Apesar de o próprio tema “desenhar-se a si mesmo” (nesta superfície) mantendo elevado grau de semelhança na sua “auto”-representação, o artista não se

1. Sobre a história da *camera obscura*, ver, entre outros autores, Helmut Gernsheim & Alison Gernsheim, *The History of Photography from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*, New York, McGraw-Hill, 1969, pp. 17 e ss.

viu dispensado de reger o ato; de comandar o processo de criação com o objetivo que tinha em mira: obter uma representação visual de um trecho, um fragmento do real. Toda fotografia tem sua origem a partir do desejo de um indivíduo que se viu motivado a congelar em imagem um aspecto dado do real, em determinado lugar e época.

Em ambas as situações – antes e após o advento da fotografia – o homem buscou destacar do mundo visível um fragmento deste, cuja imagem, tal como se formava na *camera obscura*, se destinava a ser materializada sobre um dado suporte, seja na forma de um desenho, seja na forma de uma fotografia.

O homem, o tema e a técnica específica (esta, por mais avançada que seja) são em essência os componentes fundamentais de todos os processos destinados à produção de imagens de qualquer espécie.

Assinalei em outra oportunidade: o cenário natural que abrange desde o infinitamente grande até o infinitamente pequeno, a natureza pura e a natureza recriada pelo homem (modificada pela sua intromissão), o homem em si mesmo e suas inúmeras manifestações e atividades, constituem a essência do “visível fotográfico”. São os componentes tridimensionais, da paisagem e dos vestígios da ação do homem, que serviram de quadro para que um certo fotógrafo efetuasse, através da câmara, o devido registro sobre o plano bidimensional do material sensível (daguerreótipo, chapa úmida a colódio etc.). A imagem do real retida pela fotografia (quando preservada ou reproduzida) fornece o testemunho visual e material do

atos aos espectadores ausentes da cena. A imagem fotográfica é o que resta do acontecido, fragmento congelado de uma realidade passada, informação maior de vida e morte, além de ser o produto final que caracteriza a intromissão de um ser fotógrafo num instante dos tempos².

Três elementos são essenciais para a realização de uma fotografia: o *assunto*, o *fotógrafo* e a *tecnologia*. São estes os *elementos constitutivos* que lhe deram origem através de um *processo*, de um ciclo que se completou no momento em que o objeto teve sua imagem cristalizada na bidimensão do material sensível, num preciso e definido *espaço e tempo*.

O produto final, a fotografia, é portanto resultante da ação do homem, o fotógrafo, que em determinado espaço e tempo optou por um assunto em especial e que, para seu devido registro, empregou os recursos oferecidos pela tecnologia.

Pode-se estabelecer, a partir das considerações acima, a formulação:

ASSUNTO/FOTÓGRAFO/TECNOLOGIA	=	FOTOGRAFIA
elementos constitutivos		produto final

ESPAÇO E TEMPO
coordenadas de situação

2. Boris Kossoy, “Elementos para el Desarrollo de la Historia de la Fotografía en América Latina”, *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, México, Consejo Mexicano de Fotografía, 1978, p. 21.

– que seria a *essência* do fenômeno fotográfico, pois sintetiza o processo (o ciclo completo) em que uma fotografia teve origem³.

Assim, os *elementos constitutivos*:

ASSUNTO	tema escolhido, o referente fragmento do mundo exterior (natural, social etc.)
FOTÓGRAFO	autor do registro, agente e personagem do processo.
TECNOLOGIA	materiais fotossensíveis, equipamentos e técnicas empregados para a obtenção do registro, diretamente pela ação da luz.

– as *coordenadas de situação*:

ESPAÇO	geográfico, local onde se deu o registro.
--------	---

3. Este modelo, onde se busca a essência do fenômeno, coincide em muito com o de Joan Costa. Ver Joan Costa, *El Lenguaje Fotográfico*, Madrid, Ibero Europeu de Ediciones y Centro de Investigación y Aplicaciones de la Comunicación-CIAC, 1977, pp. 14 e ss. Costa empreende sua análise situando-se ao “nível da imagem fotográfica” (original ou reproduzida) e desta “parte retrospectivamente para chegar a sua gênese, composta pelas interações entre a realidade visual, o fotógrafo e a técnica”. Nossa análise foi centrada *no ato mesmo da tomada do registro no espaço e tempo*, isto é, a “realidade” do processo (que gerou a fotografia) tal como ocorre sempre, em todos os processos: o próprio fenômeno. A fotografia complementa e decorre do processo, dele se desvincula e passa a ter sua *realidade própria*, autônoma. Sobre este aspecto, voltarei adiante.

TEMPO	cronológico, época, data, momento em que se deu o registro.
-------	---

– e o *produto final*:

FOTOGRAFIA	a imagem, registro visual fixo de um fragmento do mundo exterior, conjunto dos elementos icônicos que compõem o conteúdo e seu respectivo suporte;
------------	--

– são os componentes (interligados) a serem detectados nos estudos históricos específicos, *pois constantes em todos os processos*.

O Processo e Seu Vínculo com o Momento Histórico

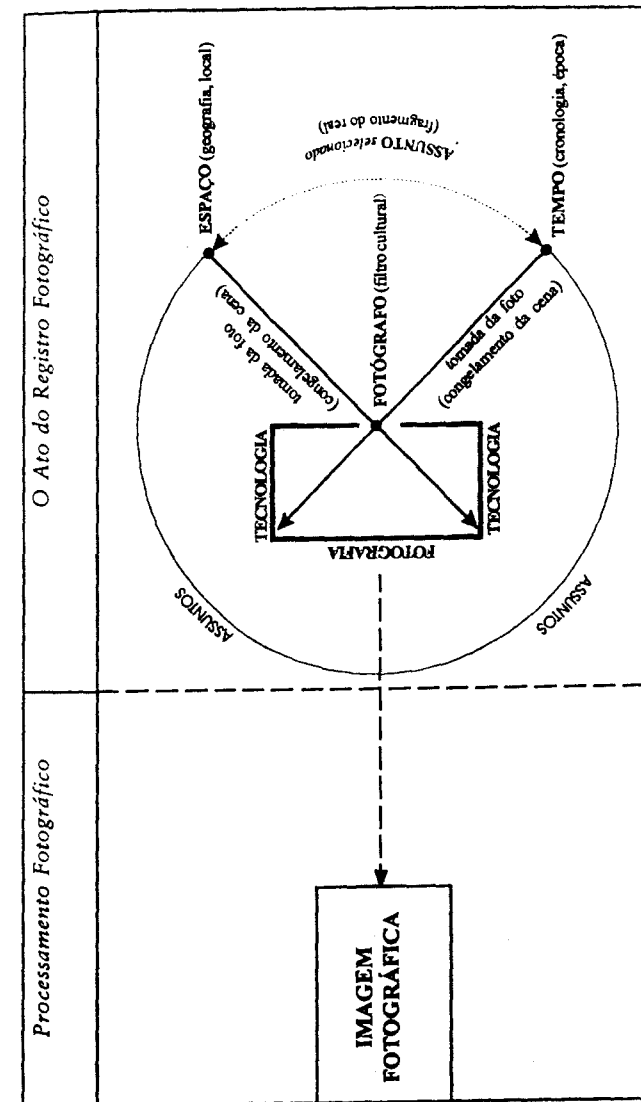
São os processos unos em sua ocorrência: sua unicidade será sua condição. Tal singularidade decorre da intersecção de coordenadas particulares de situação (espaço e tempo), as quais se encontram, inclusive, materializadas fotograficamente (pela ação do fotógrafo). O ato do registro, ou o processo que deu origem a uma representação fotográfica, tem seu desenrolar em um momento histórico específico (caracterizado por um determinado contexto econômico, social, político, religioso, estético etc.); essa fotografia traz em si indicações acerca de sua elaboração material (tecnologia empregada) e nos mostra um fragmento selecionado do real (o assunto re-

gistrado). Outras considerações quanto aos componentes assinalados se fazem, ainda, necessárias e se seguem. Através do diagrama do Quadro 1 têm-se a gênese da fotografia, isto é, o momento preciso de sua materialização documental.

A Fotografia: Matéria e Expressão

Uma fotografia original, assim como qualquer documento original, não se constitui apenas de um conteúdo no qual as informações se acham registradas. As informações expressas não existem desvinculadamente de um suporte físico (refiro-me, obviamente, às técnicas fotográficas tradicionais). No caso da fotografia, esse conjunto de informações não existiria sem as condições técnicas específicas que possibilitaram seu respectivo registro. A fotografia é uma representação plástica (forma de expressão visual) indivisivelmente incorporada ao seu suporte e resultante dos procedimentos tecnológicos que a materializaram. Uma fotografia original é, assim, um *objeto-imagem*: um *artefato* no qual se pode detectar em sua estrutura as características técnicas típicas da época em que foi produzido. Um original fotográfico é uma fonte primária. Já em uma reprodução (que, por definição, pressupõe-se integral), seja ela fotográfica, impressa etc., realizada em períodos posteriores, serão detectadas, obviamente, outras características que diferem, na sua estrutura, do artefato original de época. Uma reprodução fo-

Quadro 1. A materialização documental da imagem fotográfica



tográfica – qualquer que seja seu conteúdo – remete a um objeto-imagem de segunda geração, mesmo que sejam empregados em sua confecção procedimentos tecnológicos análogos aos da época em que a foto foi tomada. Uma reprodução é, pois, uma fonte secundária.

O objeto-imagem de primeira geração – o original – é essencialmente um objeto museológico, e como tal tem sua importância específica para a história da técnica fotográfica, além de seu valor histórico intrínseco, enquanto o de segunda geração – a reprodução sob os mais diferentes meios – é, em função da multiplicação do conteúdo (particularmente quando publicado), fundamentalmente um instrumento de disseminação da informação histórico-cultural. Daí a importância da organização de arquivos sistematizados de imagens: iconotecas destinadas a preservar e difundir a memória histórica. É em função dessa multiplicação da informação que a fotografia alcança sua função social maior.

O Fotógrafo: Um Filtro Cultural

A eleição de um aspecto determinado – isto é, selecionado do real, com seu respectivo tratamento estético –, a preocupação na organização visual dos detalhes que compõem o assunto, bem como a exploração dos recursos oferecidos pela tecnologia: todos são fatores que influenciam decisivamente no resultado final e configuram a atuação do fotógrafo enquanto filtro cultural. O registro vi-

sual documenta, por outro lado, a própria atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens, particularmente naquelas que realiza para si mesmo enquanto forma de expressão pessoal.

Desde os primeiros anos da década de 1970, em nossas aulas na Faculdade de Comunicação Social Anhembi, em São Paulo, e através dos primeiros artigos, procurávamos chamar a atenção para o “entrelaçamento ideal do conjunto fotógrafo-câmara-assunto”. Buscávamos enfatizar que diante de idênticas condições (mesmo assunto e tecnologia) havia os fotógrafos que produziam imagens que em qualquer época seriam consideradas importantes e definitivas, e outros que produziam apenas imagens. O objetivo primordial era o de ressaltar o papel decisivo que a bagagem cultural, a sensibilidade e a criatividade podem imprimir no resultado final⁴.

O Tempo Interrompido e a Segunda Realidade

“O mundo exterior nos fornece um campo contínuo e indiferenciado de fenômenos que animam permanentemente o campo de nossa retina com impressões cuja característica é serem contínuas [...]”⁵.

4. Ver Boris Kossoy, “A Chave do Êxito”, *O Estado de S. Paulo*, 3 mar. 1974, Suplemento Literário.

5. Pierre Francastel, *A Realidade Figurativa*, São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 70.

Toda fotografia representa em seu conteúdo uma *interrupção* do tempo e, portanto, da vida. O fragmento selecionado do real, a partir do instante em que foi registrado, permanecerá para sempre *interrompido e isolado* na bidimensão da superfície sensível. Um fotograma de um assunto do real, sem outros fotogramas a lhe darem sentido: um fotograma apenas, sem antes, nem depois.

Sem antes, nem depois; é este um dos aspectos mais fascinantes em termos do instante contínuo recortado da vida que se confunde com o nascimento do descontínuo do documento.

A partir do momento em que o processo se completa, a fotografia carregará em si aquele fragmento congelado da cena passada materializado iconograficamente.

Se é possível recuperar a vida passada, primeira realidade, e se temos, através da fotografia, uma nova prova de sua existência, há na imagem *uma nova realidade*, passada, limitada, transposta⁶.

Inicia-se, portanto, uma outra realidade, a do documento: a *segunda realidade*, autônoma por excelência. Inicia-se um outro processo: o da vida do documento. Este não apenas conserva a imagem do passado, faz parte do mundo: "...ele pode mesmo ser fotografado"⁷.

6. Jean Keim, *La photographie et l'homme*, Paris, Casterman, 1971, p. 64 (grifo meu).

7. *Idem*, p. 66.

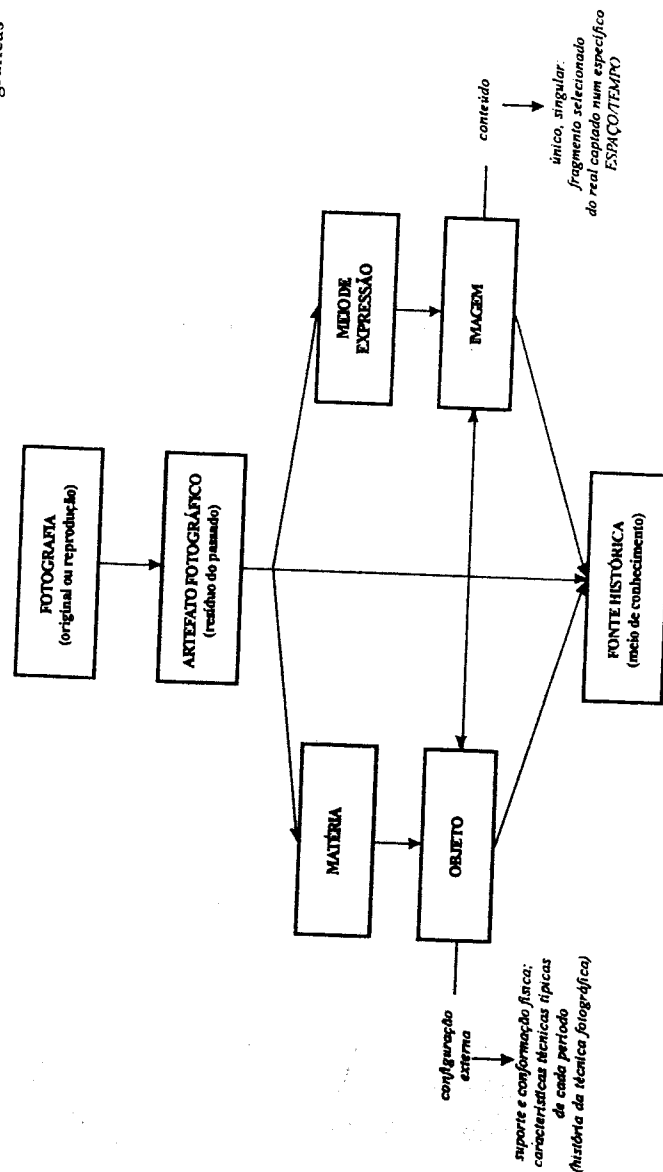
A Trajetória da Fotografia

Toda fotografia tem atrás de si uma história. Olhar para uma fotografia do passado e refletir sobre a trajetória por ela percorrida é situá-la em pelo menos três estágios bem definidos que marcaram sua existência. Em primeiro lugar houve uma *intenção* para que ela existisse; esta pode ter partido do próprio fotógrafo que se viu motivado a registrar determinado tema do real ou de um terceiro que o incumbiu para a tarefa. Em decorrência desta intenção teve lugar o segundo estágio: o ato do registro que deu origem à materialização da fotografia. Finalmente, o terceiro estágio: os caminhos percorridos por esta fotografia, as vicissitudes por que passou, as mãos que a dedicaram, os olhos que a viram, as emoções que despertou, os porta-retratos que a emolduraram, os álbuns que a guardaram, os porões e sótãos que a enterraram, as mãos que a salvaram. Neste caso seu conteúdo se manteve, nele o tempo parou. As expressões ainda são as mesmas. Apenas o artefato, no seu todo, envelheceu.

A Fotografia, uma Fonte Histórica

Toda fotografia é um resíduo do passado. Um artefato que contém em si um fragmento determinado da realidade registrado fotograficamente. Se, por um lado, este artefato nos oferece indícios quanto aos elementos cons-

Quadro 2. A fotografia enquanto fonte histórica: esquema metodológico ao estudo das fontes fotográficas



titutivos (assunto, fotógrafo, tecnologia) que lhe deram origem, por outro o registro visual nele contido reúne um inventário de informações acerca daquele preciso fragmento de espaço/tempo retratado. O artefato fotográfico, através da matéria (que lhe dá corpo) e de sua expressão (o registro visual nele contido), constitui uma fonte histórica. Este artefato é caracterizado e percebido, pois, pelo conjunto de materiais e técnicas que lhe configuram externamente enquanto *objeto* físico e, pela *imagem* que o individualiza, o *objeto-imagem*, partes de um todo indivisível que integram o documento enquanto tal. Uma fonte histórica, na verdade, tanto para o historiador da fotografia, como para os demais historiadores, cientistas sociais e outros estudiosos. Assim, uma mesma fotografia pode ser objeto de estudos em áreas específicas das ciências e das artes (Quadro 2). Esta concepção está subjacente ao longo deste estudo.

A Imagem Fotográfica: Características Básicas do Conteúdo

Nessa altura caberiam algumas considerações quanto ao conteúdo das imagens fotográficas em termos da ênfase que lhes foi imposta pelos fotógrafos no passado.

Toda fotografia foi produzida com uma certa finalidade. Se um fotógrafo desejou ou foi incumbido de retratar determinado personagem, documentar o andamento das obras de implantação de uma estrada de ferro, ou

os diferentes aspectos de uma cidade, ou qualquer um dos infinitos assuntos que por uma razão ou outra demandaram sua atuação, esses registros – *que foram produzidos com uma finalidade documental* – representarão sempre um meio de informação, um meio de conhecimento, e conterão sempre seu valor documental, iconográfico. Isso não implica, no entanto, que essas imagens sejam despidas de valores estéticos. O grande fotógrafo Brassai (1899-1984) esclarece com lucidez este aspecto:

A fotografia tem um destino duplo... Ela é a filha do mundo do aparente, do instante vivido, e como tal guardará sempre algo do documento histórico ou científico sobre ele; mas ela é também filha do retângulo, um produto das *belas-artes*, o qual requer o preenchimento agradável ou harmonioso do espaço com manchas em preto e branco ou em cores. Neste sentido, a fotografia terá sempre um pé no campo das artes gráficas e nunca será suscetível de escapar deste fato⁸.

Neste sentido o tema é captado através de uma “atmosfera” cuidadosamente arquitetada; imagens onde a informação se vê registrada dentro de uma preocupação plástica – uma estética de representação que pode ser, por exemplo, apreciada nas fotos de Paris dos anos de 1930 do próprio Brassai, ou pela obra de André Kertész (1894-1985), Henri Cartier-Bresson (1908), Werner Bischof (1916-1954), Eugène Atget (1857-1927), Ansel Adams (1902-1984), Manuel Alvarez Bravo (1902), Edward Weston (1886-1958), entre outros mestres.

8. Brassai, New York, The Museum of Modern Art, 1968, p. 13.

A fotografia não está enclausurada à condição de registro iconográfico dos cenários, personagens e fatos das mais diversas naturezas que configuram os infinitos assuntos a circundar os fotógrafos, onde quer que se movimentem. A fotografia, por ser um meio de expressão individual, sempre se prestou a incursões puramente estéticas; a imaginação criadora é pois inerente a essa forma de expressão; não pode ser entendida apenas como registro da realidade dita factual. A deformação intencional dos assuntos através das possibilidades de efeitos ópticos e químicos, assim como a abstração, montagem e alteração visual da ordem natural das coisas, a criação enfim de novas realidades têm sido exploradas constantemente pelos fotógrafos. Neste sentido, o assunto teatralmente construído segundo uma proposta dramática, psicológica, surrealista, romântica, política, caricaturesca etc., embora fruto do imaginário do autor, não deixa de ser um *visível fotográfico* captado de uma realidade imaginada. Seu respectivo registro visual documenta a atividade criativa do autor, além de ser, em si mesmo, uma manifestação de arte.

Testemunho/Criação: O Binômio Indivisível

Isto posto, retomo a colocação do início acerca da definitiva atuação do fotógrafo enquanto filtro cultural: seu talento e intelecto influirão no produto final desde o momento da seleção do fragmento até sua materialização

iconográfica. O testemunho que é o registro fotográfico do dado exterior é obtido/elaborado segundo a mediação criativa do fotógrafo. É por isso que o testemunho e a criação são os componentes de um binômio indivisível que caracteriza os conteúdos das imagens fotográficas. Qualquer que seja o assunto registrado na fotografia, esta também documentará a visão de mundo do fotógrafo. A fotografia é, pois, um duplo testemunho: por aquilo que ela nos mostra da cena passada, irreversível, ali congelada fragmentariamente, e por aquilo que nos informa acerca de seu autor.

Toda fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural, ao mesmo tempo que é uma criação a partir de um visível fotográfico. Toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho.

AS FONTES FOTOGRÁFICAS E OS ESTUDOS HISTÓRICOS

As Fontes Fotográficas e o Objeto da Investigação

É este o momento de estabelecer as devidas distinções teóricas quanto aos objetos de investigação, tanto no plano da história *da* fotografia como no da história *através da* fotografia. A primeira diz respeito ao estudo sistemático desse meio de comunicação e expressão em seu processo histórico, a um gênero de história que flui entre a ciência e a arte. A segunda remete de imediato ao emprego da iconografia fotográfica do passado, nos mais diferentes gêneros de história e mesmo em outras áreas da ciência nas quais os pesquisadores venham a utilizar-se desta fonte plástica como instrumento de apoio à pesquisa, como meio de conhecimento visual da cena passada e, portanto, como uma possibilidade de descoberta.

A gênese e história dos documentos fotográficos, assim como os fragmentos do mundo visível que esses mesmos documentos preservam congelados, dão margem a essas duas vertentes distintas de investigação que, toda-

via, não se dissociam, posto que ambas têm como núcleo central os *próprios documentos fotográficos*. A mesma matéria e expressão que os constituem trazem informações decisivas de um passado que lhes é comum.

Em ambas as propostas – delimitadas as fronteiras dos objetos específicos da investigação –, são as múltiplas faces do passado que se pretende desvendar e compreender, constituindo os documentos fotográficos as fontes básicas tanto para uma como para outra, razão por que se interpenetram, se complementam numa definitiva relação interdisciplinar. Em vista disto, uma retroalimentação contínua de informações e conhecimento é o que de fato ocorre à medida que as investigações se aprofundam nas suas especificidades próprias, disto resultando uma acumulação substancial de novos elementos para o estudo da história da fotografia, bem como para o estudo do passado através das fontes fotográficas.

Contudo, o emprego da iconografia fotográfica no trabalho histórico se deparará com enormes dificuldades na medida em que a própria história da fotografia não tenha sido objeto de investigações abrangentes e aprofundadas. Reciprocamente, a história da fotografia se verá reduzida a uma história da técnica fotográfica se os temas representados se virem desvinculados de suas condições de produção; descontextualizados do momento histórico-social em que foram registrados.

História da Fotografia e História através da Fotografia: Diferenciação Necessária

A partir do conteúdo documental que encerram, as fotografias que retratam diferentes aspectos da vida passada de um país são importantes para os estudos históricos concernentes às mais diferentes áreas do conhecimento. Essas fontes fotográficas, submetidas a um prévio exame técnico-iconográfico e interpretativo, prestam-se definitivamente para a recuperação das informações.

Assim as imagens que contenham um reconhecido valor documentário são importantes para os estudos específicos nas áreas da arquitetura, antropologia, etnologia, arqueologia, história social e demais ramos do saber, pois representam um meio de conhecimento da cena passada e, portanto, uma possibilidade de resgate da memória visual do homem e do seu entorno sociocultural. Trata-se da fotografia enquanto *instrumento* de pesquisa, prestando-se à descoberta, análise e interpretação da vida histórica.

Já para a história da fotografia, o critério obviamente não é o mesmo. Neste gênero de história é a própria fotografia o *objeto* da pesquisa. Interessam fundamentalmente os artefatos representativos dos diferentes períodos para que possam servir de exemplificação das etapas sucessivas da tecnologia fotográfica, dos estilos e das tendências de representação vigentes num certo momento histórico de um determinado país. Interessam sobretudo as imagens que documentam a diversidade de assuntos

que foram objeto de registro no passado, na medida em que representam *exemplos* da utilização da fotografia nas mais diferentes áreas. Também são importantes para essa história as próprias circunstâncias ligadas ao processo que deu origem a estas imagens, bem como o *uso* que delas se fez enquanto testemunho visual de certa situação ou fato. Nesse particular, as fotografias publicadas, por exemplo, pelas revistas alemãs da década de 1930 ou aquelas estampadas em *Life* são preciosas fontes para o estudo do uso dirigido da imagem enquanto mensagem político-ideológica. O estudo das diferentes aplicações que a fotografia conheceu ao longo de sua história não poderá, pois, ser levado a efeito apenas como fenômeno "ilustrativo" isolado do contexto sociopolítico e cultural particular em que tais aplicações tiveram lugar.

Cabe aos historiadores desse meio, segundo seus critérios pessoais e seus repertórios culturais, a difícil tarefa de, a partir da multidão de imagens que têm a oportunidade de pesquisar, destacar as obras que considerem prioritárias para a história própria da fotografia.

Embora toda imagem fotográfica do passado seja em princípio importante para a história da fotografia, é óbvio que, na elaboração de um trabalho científico nessa área, imagens de importância específica para a própria história deste meio de comunicação e expressão terão, num critério de seleção, um maior interesse; e, assim, reciprocamente.

É claro que certas imagens significativas para a história do país, realmente *únicas* e decisivas no registro de um

fato histórico, tornam-se, por tal razão, igualmente importantes para a história da fotografia; isto não quer dizer, porém, que todas as imagens do passado sejam significativas para a história da fotografia. Estaríamos diante de um equívoco teórico e metodológico. *Não se pode confundir a história da fotografia de um país com a história de um país através da fotografia.*

As Fontes Fotográficas e a Pesquisa Histórica

Todo projeto que visa abranger determinado período ou temática da manifestação fotográfica de um país, e que pretenda realmente contribuir como obra de referência para a história da fotografia local, nacional e internacional, não é tarefa simples. Excluem-se aqui os países que se preocuparam, no passado, com suas memórias fotográficas nacionais e possuem uma vasta ou ao menos razoável bibliografia histórica na área, ou aqueles cujas instituições culturais mantêm registros específicos cuidadosamente armazenados em bancos de dados, onde as informações encontram-se organizadas e disponíveis aos pesquisadores. Trata-se aqui dos casos onde inexistem levantamentos anteriores criteriosamente conduzidos, onde nada ou quase nada tem sido pesquisado, onde praticamente não existe bibliografia específica sobre o tema, quando tudo está por fazer. Essa é uma empreitada longa e complexa como bem sabem os pesquisadores dos países

latino-americanos que se dedicaram a este trabalho de investigação pioneira¹.

Uma das tarefas mais importantes, provavelmente a fundamental para a futura elaboração do trabalho histórico, é o rastreamento dos fotógrafos que atuaram numa região e em determinado período, assim como a localização do que sobreviveu de sua produção fotográfica original, muitas vezes esparsa em inúmeros acervos distantes, e até no exterior, além das imagens que foram reproduzidas pela via impressa, cujo conteúdo, por ter sido multiplicado, pelo menos preservou a informação de um assunto específico da vida passada.

Este trabalho se viabilizará através da consulta às mais diversificadas fontes, de paciente organização e fichamento das informações obtidas do cruzamento dessas informações entre si e com aquelas que serão descobertas ao longo de futuras pesquisas, de forma a aferir continuamente e com maior precisão os múltiplos dados e fatos que deverão ser, posteriormente, objeto da necessária interpretação. Essa etapa de investigações é básica por várias razões:

- para se estabelecer uma cronologia desses fotógrafos e seus sucessores, e assim obter um rastreamento da atividade fotográfica nas diferentes regiões e períodos;

1. Sobre a fotografia na América Latina ver o capítulo 6.

- para se ter um contato abrangente e familiarizado com os artefatos fotográficos do passado, a diversidade temática, os estilos e as tecnologias empregadas nos diferentes períodos;
- para se obter um mapeamento da documentação fotográfica existente, através do levantamento dos acervos fotográficos públicos e privados.

Detectados a trajetória desses fotógrafos no espaço e no tempo, as tecnologias por eles empregadas e os assuntos registrados, obter-se-á um levantamento que será certamente útil como referência aos historiadores e a outros pesquisadores de diferentes áreas das ciências e das artes; tal levantamento fornecerá subsídios para a determinação das datas aproximadas, local de origem, autoria e pistas para a identificação dos temas registrados nas fotografias do passado que venham a ter em mãos e possibilitará o emprego da iconografia fotográfica como fonte histórica em pesquisas específicas. Por outro lado, os dados coletados trarão novos elementos para a interpretação do fenômeno da expansão deste meio de comunicação e expressão e de suas múltiplas aplicações nos diferentes países.

AS FONTES FOTOGRÁFICAS E A
RECUPERAÇÃO DAS INFORMAÇÕES:
METODOLOGIA DA PESQUISA

A Heurística

Uma vez levantada e conhecida a bibliografia referente ao tema que será objeto da pesquisa, tem início o trabalho histórico. Esse início reside na procura das fontes, que são os meios de conhecimento. A localização e seleção das fontes é a primeira etapa do trabalho do historiador: a heurística.

A história particular da fotografia requer um conhecimento amplo da produção fotográfica do passado, obtido através da historiografia específica disponível, mas principalmente na medida em que o historiador se puser a levantar e selecionar a documentação fotográfica sobrevivente, além da necessária consulta a uma ampla e diversificada bibliografia que possa conter toda uma iconografia fotográfica utilizada a título de “ilustração”. A descoberta dos documentos é uma verdadeira “arte”, como afirma Henri-Irénée Marrou:

Muitas vezes a existência da documentação só se revela no dia em que um historiador, o primeiro a interessar-se por esse problema, a reclame, a procure, a faça surgir mediante processos engenhosos, imaginados com essa finalidade¹.

É esta, no entanto, apenas uma parte da tarefa; aqui será abordada uma das fontes a serem localizadas: as fotografias do passado. Os dados específicos referentes à produção destas fotografias, isto é, informações documentais relacionadas aos *processos* que lhes deram origem, são igualmente importantes, “[...] não basta saber onde e como encontrá-los, é necessário também, e sobretudo, saber que documentos procurar”². Neste sentido, as fotografias que sobreviveram nos interessam de pronto, mas também devem ser localizadas outras fontes que possam transmitir informações acerca dos *assuntos* que foram objeto de registro em dado momento histórico, dos *fotógrafos* que atuaram nos diferentes espaços e períodos e das *tecnologias* particulares empregadas nas várias épocas.

A descoberta de documentos escritos (de ordem biográfica, técnica etc.), de objetos e equipamentos utiliza-

1. Henri-Irénée Marrou, *De la connaissance historique*, Paris, Éditions du Seuil, p. 71. Trata-se de obra de referência sobre teoria e metodologia da história. Deve-se a Marrou a célebre definição: “L’histoire est la connaissance du passé humain”. Assim como os historiadores franceses célebres do século XX, retoma o estudo do documento segundo uma visão abrangente. Para o autor, a chave do conhecimento histórico reside no esforço de compreensão dos documentos do passado; compreensão essa que, do ponto de vista lógico, não difere da que o intérprete deveria ter em relação ao mundo à sua volta, na sua experiência do dia-a-dia.
2. Henri-Irénée Marrou, *op. cit.*, p. 72.

dos para o ofício fotográfico do período em estudo, os testemunhos orais de descendentes dos fotógrafos e eventuais contemporâneos, além de registros comerciais, recibos de pagamento de impostos, anúncios dos estabelecimentos e da bibliografia histórica no seu contexto mais amplo, tudo isso é imprescindível para a reconstituição de um período determinado da atividade fotográfica ou para os trabalhos centrados na vida e obra de um fotógrafo, assim como para a investigação das circunstâncias que envolveram a produção de uma fotografia no passado.

São várias, pois, as fontes que devem ser consideradas e investigadas; procurou-se agrupá-las segundo suas diferentes naturezas. O critério que se segue, sugerido para os estudos históricos da fotografia, pode ser válido também, em alguns de seus itens, para os demais estudiosos que pretendem, entre outras fontes, utilizar o testemunho fotográfico em seus trabalhos específicos e necessitem de pistas para a sua localização.

Tipologia de fontes

Elencaremos a seguir as diferentes categorias e subcategorias de fontes que devem ser consultadas para as investigações sobre a fotografia, esclarecendo, inclusive, a nossa conceituação acerca dessas fontes e a natureza das informações que as mesmas proporcionam. Quatro grandes categorias de fontes – *escritas, iconográficas, orais e objetos* – podem nos trazer informações sobre o eixo cen-

tral de nossas investigações (os *assuntos* que foram objeto de registro no passado, os *fotógrafos* autores e a *tecnologia* empregada) ou a um desses elementos isoladamente.

1. Fontes escritas

Dizem respeito aos documentos escritos e abrangem fundamentalmente as informações transmitidas sob a forma original manuscrita e sob a forma de reprodução ou impressa.

1.1. Fontes manuscritas

Dentre a variada gama de documentos manuscritos a serem ser consultados, é de se mencionar:

1.1.1 os registros de lançamentos de impostos, obituários, registros de entrada de estrangeiros no país, pedidos de licença para abertura de firmas junto aos órgãos competentes;

1.1.2 documentos originais de ordem pessoal e comercial escritos de próprio punho pelos fotógrafos, como por exemplo: diários pessoais e comerciais, documentação epistolar, registros de compra e venda de equipamentos fotográficos, anotações de ordem técnica referentes à iluminação de estúdio, à sensibilidade das placas fotográficas, aos produtos químicos necessários para a preparação dos banhos empregados no laboratório, além de outros manuscritos referentes à atividade fotográfica. A localização desse tipo de documentação é da maior importância

cia para que se possa esboçar o perfil biográfico e profissional dos fotógrafos.

1.1.3 a documentação referente a eventuais contratos de prestação de serviços entre o fotógrafo e firmas contratantes – tais como instituições oficiais (empresas concessionárias de serviços públicos, companhias de eletrificação e transporte urbano, estradas de ferro etc.) e firmas comerciais –, quando encontrada, fornece também excelentes dados para o estudo da atividade fotográfica do passado;

1.2. Fontes escritas impressas

Para efeito deste trabalho nós as subdividimos em publicações de âmbito *geral* e *específico*.

1.2.1. Através das *fontes escritas impressas de âmbito geral*, ou mais abrangente, busca-se referências que situem o objeto da investigação no espaço e no tempo; dados sobre o contexto histórico e impressões acerca da mentalidade da época. Incluem-se neste caso:

1.2.1.1. as crônicas, relatos de viagem, biografias, outras obras históricas em geral de autores contemporâneos aos fatos históricos, quando trazem informações a respeito dos costumes e tradições de uma época. Não se pode desconhecer também a importância da literatura como fonte da história em seus diferentes gêneros como o conto, a novela e o romance;

1.2.1.2. os periódicos da época (representados basicamente pelos jornais e almanaques locais). A pesquisa dessas fontes é essencial por conter informações acerca dos

fotógrafos, seus endereços, tipos de serviço prestado, bem como a época em que atuavam em certa localidade, a tecnologia empregada etc. Tais dados geralmente constavam de seus anúncios comerciais nos meios de divulgação. A pesquisa de hemeroteca, é, por outro lado, também importante pois os periódicos podem conter, eventualmente, artigos acerca da fotografia enquanto manifestação artística, ou comentários sobre a obra de determinado fotógrafo da cidade;

1.2.1.3. catálogos de exposições (comerciais, industriais, científicas, históricas, artísticas etc.) provinciais, nacionais e internacionais³;

1.2.2 Através das fontes escritas impressas de âmbito específico busca-se referências acerca da atividade fotográfica do passado através:

1.2.2.1. das publicações de época dedicadas exclusivamente à fotografia em seus múltiplos aspectos como informes técnicos, revistas pioneiras de fotografia, livros e manuais de técnica (acerca da óptica e química fotográficas)⁴;

3. Essas publicações geralmente traziam os nomes dos fotógrafos participantes. Exemplo desse tipo de fonte é o *Catálogo da Exposição de História do Brasil*, referente a essa mostra realizada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro em 1881-1882.

4. No Brasil tais publicações não ocorreram no século XIX. Cumpre ressaltar a importância das publicações especializadas sobre a fotografia existentes nos grandes centros, como o *American Journal of Photography*, *The Photographic Art Journal*, *The Daguerrean Journal*, por exemplo, todas publicadas em Nova York desde o início da década de 1850 e que se constituem num excelente manancial de informações para o historiador.

1.2.2.2. de eventuais catálogos de exposições fotográficas.

2. Fontes iconográficas

Dizem respeito aos documentos iconográficos em geral, incluindo-se os fotográficos. Abrangem fundamentalmente as imagens transmitidas em sua forma original, isto é, os próprios artefatos, tal como foram elaborados no passado, através de diferentes processos e técnicas e, também, as imagens reproduzidas pelos vários sistemas de impressão.

2.1. Fontes iconográficas originais

As fontes iconográficas originais – em especial as fotográficas que nos interessam diretamente – referem-se às fotografias de época, as quais se encontram em coleções públicas e privadas, muitas vezes em antiquários e sebos e em mãos de descendentes dos fotógrafos⁵. A pesquisa desses artefatos originais do passado é obrigatória pelo amplo

5. Exemplo significativo neste sentido era o da existência, até o final da década passada, dos diários, desenhos e exemplares obtidos por processos fotográficos, de autoria de Hercules Florence, documentação essa que nos possibilitou comprovar histórica e tecnicamente a ocorrência de uma descoberta independente da fotografia a partir de 1833, na Vila de São Carlos (Campinas), Província de São Paulo. Infelizmente, dessa documentação restaram unicamente os diários pois, os mencionados exemplares, preservados por Florence e seus descendentes por mais de 150 anos, desapareceram dos arquivos da família conforme relato de Teresa Cristina Florence, tataraneta do inventor.

materiais que sobreviveram à ação do tempo. Essas fontes diferem em essência das anteriores, pois não se originaram com o propósito de transmitir informações ou conhecimentos para os pósteros. Justamente por isto são as que possuem maior valor objetivo. No contexto amplo da história e das demais ciências que investigam o passado, essas fontes compreendem os monumentos arquitetônicos de toda natureza, as obras humanas e de animais, vestuários, as moedas, armas, as produções de arte, as realizações da técnica. No que toca à fotografia, apesar de ter sido inventada há apenas cerca de cento e sessenta anos, o tempo tem se encarregado de tornar históricos os diferentes modelos de câmaras utilizados para a produção das imagens, suas lentes e demais acessórios além dos recipientes e objetos utilizados nos laboratórios de outrora. Os materiais empregados para a produção dos daguerreótipos e dos demais sistemas fotográficos que se sucederam também poderiam ser mencionados. Isto sem falar dos cenários de fundo pintados, os estúdios fotográficos e do mobiliário característico de diferentes épocas que compunham o *décor* de um ambiente em cujo interior eram retratados os diferentes tipos sociais de todas as latitudes.

Assim, os inúmeros objetos empregados para o ofício fotográfico em épocas passadas – um tempo em que a fotografia era essencialmente artesanal, e cujos exemplares remanescentes podem ser apreciados nos museus especializados – são exemplos de “reais” fotográficos, fontes imprescindíveis para o estudo das técnicas do pas-

sado. Entre essas instituições mencionar: na Alemanha, o Museu da Agfa em Colônia, que reuniu a excelente coleção Foto-historama, e o Fotomuseum de Munique; e, nos Estados Unidos, o International Museum of Photography/George Eastman House. Museus com características semelhantes existem na França, Inglaterra e outros países.

Estudo Técnico-iconográfico

Situa-se este estudo no nível técnico e descritivo, o qual fornecerá elementos seguros e objetivos para a ulterior interpretação. Aqui foi englobado, de uma certa forma, aquilo que a metodologia clássica da história denominou “crítica externa”, exame que não tenho conhecimento de ter sido desenvolvido conceitualmente em relação às fontes fotográficas, aprisionados que eram os historiadores apenas em relação aos documentos escritos. De qualquer forma consideramos ser este um exame específico para o entendimento das fontes fotográficas e não a finalidade da história.

Isso posto, é a natureza do documento que interessa nesse estudo, o “ser” do documento, como observou Marrou: “[...] procuramos saber o que ele é, em si e por si mesmo”. Não se trata aqui de “estabelecer o que o documento não é”, atitude típica do espírito positivista, desconfiando, suspeitando sempre de seus testemunhos, mas “o que o documento na realidade é”; tal se dará, neces-

sariamente, pelo esforço contínuo de *compreensão* do documento⁶.

Procedência e Trajetória do Documento Fotográfico

Tal compreensão abrange a pesquisa da própria procedência do documento fotográfico. Trata-se da "determinação científica do achado", procedimento inicial que, segundo Bauer, tem por objetivo:

registrar com exatidão a existência, o conteúdo e os caracteres da fonte, tal como de momento se apresentam ao pesquisador, com a indicação da época e do lugar do achado, a investigação da origem da fonte quanto ao tempo e ao lugar de que procede e a história das vicissitudes pela qual passou⁷.

As fotografias, como todos os documentos, monumentos e objetos produzidos pelo homem, têm atrás de si uma história, como já foi dito antes. Referindo-se ao valor autônomo da obra de arte como "um documento da história da sensação, do gosto e pensamento", Berenson sugere:

seguir o destino de uma obra-prima desde o momento de sua criação, através de todas as suas fases de glória bem como de ocultação, até o presente. O estudo de suas vicissitudes, as mudanças de atitude para com ela, os altos e baixos da apreciação e as razões para

6. Henri-Irénée Marrou, *op. cit.*, p. 101.

7. Guillermo Bauer, *Introducción al Estudio de la Historia*, 4. ed., Barcelona, Bosch, 1970, pp. 223-224.

estas mudanças são questões que deveriam chamar a atenção como uma parte séria de nossas buscas⁸.

Esta trajetória é importante de ser recuperada, pois trará pistas para a análise preliminar e a interpretação que se seguirão. A determinação da origem do documento, entretanto, nem sempre será possível pois verificar-se-á, no decorrer da pesquisa, que as informações a ele referentes, contidas nos arquivos, não raro são errôneas ou imprecisas ou, então, inexistentes. Isto não impede em absoluto o prosseguimento das pesquisas na medida em que importantes elementos para o estudo da procedência da fonte poderão ser obtidos através dos diferentes critérios sugeridos na etapa da heurística. O próprio exame técnico-iconográfico poderá também trazer respostas às dúvidas iniciais.

Dupla Linha de Investigações

No senso comum, quando alguém se refere a uma fotografia, na realidade refere-se à sua expressão: à imagem, ao assunto nela representado. A fotografia, porém, não é apenas um documento por aquilo que mostra da cena passada, irreversível e congelada na imagem; faz saber também de seu autor, o fotógrafo, e da tecnologia que lhe proporcionou uma configuração característica e viabilizou seu conteúdo.

8. Bernard Berenson, *Estética e História*, São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 227.

Vimos que a fotografia guarda uma relação indivisível entre matéria e expressão; em outras palavras, entre o artefato e o registro visual, condição dual que a caracteriza. São as partes de um todo que se articulam conjuntamente reunindo um somatório amplo de informações implícitas e explícitas:

- acerca de sua própria gênese e história enquanto documento;
- acerca de um fragmento (selecionado) da realidade passada, registrada visualmente através de procedimentos técnicos específicos.

É desnecessário ressaltar que esta última peculiaridade de que as fotografias apresentam, ou seja, carregarem em si e autonomamente a imagem refletida do seu referente (a *primeira realidade*), já as diferencia em essência das demais fontes históricas, incluídas as tradicionais representações pictóricas.

Uma dupla arqueologia do documento fotográfico se impõe para a recuperação daquelas informações:

- A) a reconstituição do processo que gerou o *artefato*, momento em que procuramos determinar seus elementos constitutivos e suas coordenadas de situação; e
- B) a determinação dos elementos icônicos que compõem o *registro visual*, o conteúdo da representação.

É nessa dupla linha de investigações que se encaminhará o presente estudo, com o propósito de reunir uma série de elementos para, num segundo momento, através da interpretação mais profunda do documento, alcançar o sentido maior da fração da vida representada naquilo que ele não têm de visível fotograficamente.

Análise Técnica e Análise Iconográfica

O exame aqui proposto visa reunir o maior número de dados seguros para a determinação do assunto, *fotógrafo e tecnologia* (os elementos constitutivos) que deram origem a uma fotografia num preciso espaço e tempo (as coordenadas de situação). Essa determinação se fará através da *análise técnica* (análise do artefato, a matéria, ou seja, o conjunto de informações de ordem técnica que caracterizam a configuração material do documento) e da *análise iconográfica* (análise do registro visual, a expressão, isto é, o conjunto de informações visuais que compõem o conteúdo do documento).

A separação entre análise técnica e análise iconográfica dá-se apenas para efeito didático. Na prática, esta dupla análise (que corresponde ao exame técnico-iconográfico) se realiza conjuntamente, e seu resultado será tanto mais rápido e eficaz, quanto maior for a experiência do pesquisador, quanto mais intensa for sua convivência com as fontes fotográficas. É justamente pelo contínuo cruzamento das informações implícitas e explícitas do docu-

mento como um todo que se poderá reconstituir o processo que culminou com a materialização iconográfica de um artefato fotográfico num particular lugar e época. É óbvio que tal elaboração requer o conhecimento específico da história da fotografia no seu contexto regional, nacional e internacional:

- para que se possa determinar os fotógrafos – autores das fontes em estudo – que estiveram em atividade na região e no país nas diferentes épocas; e
- para que se possa reconhecer a tecnologia empregada.

Deve-se por outro lado entender que a imagem fotográfica é um meio de conhecimento pelo qual visualizamos microcenários do passado; contudo, ela não reúne em si o conhecimento do passado. O exame das fontes fotográficas jamais atingirá sua finalidade se não for continuamente alimentado de informações iconográficas (necessárias aos estudos comparativos) e das informações escritas de diferentes naturezas contidas nos arquivos oficiais e particulares, periódicos da época, na literatura, nas crônicas, na história e nas ciências vizinhas. De outra forma, jamais traremos elementos sólidos de apoio e as pistas necessárias para a correta identificação dos assuntos representados. É um engano pensar-se que o estudo da imagem enquanto processo de conhecimento poderá abdicar do signo escrito. Esclarece bem este ponto Jean Keim quando afirma:

Se a foto julga-se um documento e quer ser apresentada como tal, as informações escritas são de primordial importância. Esta verdade elementar é freqüentemente esquecida pelos que consideram que a fotografia basta-se em si mesma. Portanto, tais informações são indispensáveis em todos os casos, seja quando a imagem é utilizada num trabalho de pesquisa, seja para fins educativos, seja para denunciar uma situação a título de informação⁹.

Uma das categorias gerais de fontes fotográficas mais freqüentes é a dos originais fotográficos tal como foram produzidos no passado, os artefatos de época, encontrados principalmente de forma avulsa ou como parte integrante de álbuns de família ou de uma variada gama de publicações.

Não é incomum encontrar-se livros, relatórios e outras publicações contendo cópias fotográficas de época coladas nas páginas dos mesmos a título de ilustração. Incluem-se ainda nesta categoria as coleções de vistas rurais e urbanas, retratos e outros temas lançados comercialmente pelas editoras ou mesmo por estabelecimentos fotográficos do passado. Nessas edições comerciais as imagens compunham conjuntos colocados no mercado em diferentes séries, como por exemplo: as imagens estereoscópicas (obtidas em suportes de vidro e, principalmente, em papel e coladas em cartões rígidos), as quais foram maciçamente produzidas e distribuídas em todo o mundo para serem apreciadas em visores apropriados e os cartões postais confeccionados em papel fotográfico.

9. Jean Keim, *op. cit.*, p. 84.

Outra categoria muito freqüente de fontes fotográficas é a das imagens fotográficas impressas, publicadas.

Referimo-nos às imagens reproduzidas através de técnicas litográficas, xilográficas e outras em uso no passado e, mais tarde, com a introdução do *halftone*, pelos processos de reprodução fotomecânica, como a fototipia, além das variadas técnicas contemporâneas. Incluem-se nesta categoria as imagens fotográficas aplicadas em livros, revistas, jornais, periódicos em geral, cartões-postais, cartazes e demais impressos.

Interessa-me sobretudo desenvolver esta análise em relação aos originais fotográficos do passado com o objetivo de demonstrar em que medida o artefato traz em si indícios para a recuperação de seus elementos constitutivos.

O processo específico que envolveu a produção de uma fotografia não pode ser isolado como se fora objeto de estudo de uma ciência experimental. Cada imagem documenta um assunto singular num particular instante do tempo, e o registro deu-se unicamente em função de um desejo, uma intenção ou necessidade do fotógrafo, de seu contratante ou de ambos. Como ficou visto no capítulo 2, há, todavia, indicadores constantes em todos os processos, os quais estabelecem *atos de repetição*; é em razão disto que o estudo técnico-iconográfico aqui proposto permite objetividade na análise:

Quanto mais pontos comuns um documento apresentar com uma série bem homogênea de documentos análogos e já conhecidos, com tanto mais facilidade e segurança chegaremos à sua interpretação (isto é, ainda uma vez à compreensão *daquilo que na*

realidade ele é, do seu *quid sit*). É aquilo que constitui a força e a utilidade prática das disciplinas especializadas que chamamos as ciências auxiliares da história (arqueologia, numismática, epigrafia, paleografia, diplomática, sigilografia etc.), as quais repousam na comparação sistemática de uma certa categoria de documentos, observam as constantes em matéria de analogia e formulam regras, ou melhor, leis que se baseiam nesse elemento de generalidade que os casos singulares assim confrontados apresentam¹⁰.

Os elementos constitutivos de um artefato fotográfico deixam de ser puramente descritivos no momento em que se conhecem detalhes de sua história particular. Vários tipos de representações fotográficas podem se apresentar ao pesquisador. A tecnologia empregada na produção de uma fotografia pode ser sempre detectada pelas características técnicas que lhe são inerentes. Tal determinação é básica porque as mencionadas características são típicas a determinados períodos:

[...] é importante o conhecimento das formas evolutivas, que podem distinguir-se, no tempo, da classe de fontes de que se trata. Nas obras de arte, falamos no estilo peculiar de uma época. Dentro de cada uma das classes de fontes, a estilística varia de uma maneira peculiar. Com relação a isto, a arquitetura, as artes industriais, a arte poética, o documento, a inscrição, a crônica, as memórias ou o jornal têm, enquanto tais, sua história própria, com uma forma característica para cada período determinado. Desde logo, pode-se determinar, com segurança aproximada, a antigüidade de cada fonte em particular¹¹.

10. Henri-Irénée Marrou, *op. cit.*, pp. 106-107.

11. Guillermo Bauer, *op. cit.*, p. 276.

A evolução dos processos fotográficos impôs, identicamente, padrões formais típicos ao produto fotográfico como um todo. Esses padrões foram imediatamente absorvidos pelos fotógrafos em todo o mundo, disto resultando uma estética internacionalmente homogênea e peculiar aos diferentes períodos. Através da identificação da tecnologia empregada, podemos portanto recuperar, com relativa aproximação, a época da produção da fonte. Torna-se pois fundamental – tanto para aqueles que se iniciam na história da fotografia, quanto aos estudiosos que pretendam utilizar fotografias do século XIX em suas pesquisas específicas – o reconhecimento dos processos fotográficos empregados no passado.

A partir da década de 1860, por exemplo, quando o retrato fotográfico sobre papel se disseminou por todo o mundo através de vários formatos-padrão como a *carte-de-visite*, o *cabinet-portrait* etc., o retratado tinha por hábito oferecer seu retrato (com a devida dedicatória, assinatura e data) para alguém, em sinal de “amizade”, “recordação” etc. É evidente que muitos retratos do tipo *carte-de-visite* não contêm dedicatórias, nem a data da produção da foto, embora se saiba de antemão que o documento em estudo não pode ser anterior a 1850, já que essa modalidade de representação – que obedecia a uma estética típica em sua apresentação – somente surgiu por volta de 1854 através de André Adolphe Disdéri (1819-1890), na França, mas que se proliferou de forma maciça em todo o mundo apenas a partir da década seguinte. Algumas pistas quanto a uma possível determina-

ção da data de sua produção podem, entretanto, surgir durante a entrevista com a pessoa que mantém o retrato sob sua guarda ou posse, ou com o responsável pelo arquivo onde se está pesquisando, bem como pelo conhecimento das datas biográficas do retratado.

Ainda uma outra pista importante: os retratos desse tipo contêm, em geral, no verso do cartão suporte sobre os quais se encontram coladas indicações que permitem determinar a autoria (o fotógrafo e o respectivo endereço do seu estabelecimento)¹², possibilitando por consequência a determinação aproximada da data da obtenção do registro e do local de origem (isto quando se conhece a época em que o fotógrafo esteve em atividade naquela localidade específica).

Pelo conhecimento da época em que o fotógrafo atuou num certo local pode-se, portanto, estabelecer por aproximação ou exatidão, dependendo do caso, a data em que determinada fotografia foi produzida, qualquer que seja o assunto nela representado. Vê-se pois a necessidade de um amplo mapeamento da atividade fotográfica no país, como já foi referido antes¹³.

12. Os versos desses cartões eram impressos e cuidadosamente elaborados, constituindo-se em veículos de propaganda dos estabelecimentos fotográficos.
13. Uma primeira relação dos fotógrafos atuantes no Brasil no século XIX, situando a trajetória destes no espaço e no tempo (elaborada há vinte anos), foi inserida em nosso *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil; Século XIX*, Rio de Janeiro, Funarte, 1980, e propiciou um razoável subsídio para os estudos iconográficos. O projeto teve seqüência e se viu sistematizado através de banco de dados. Aquela primitiva relação foi, na realidade, o embrião de um rastreamento da

As tomadas de paisagens urbanas e rurais costumam trazer o nome do fotógrafo. Ao examinar uma fotografia original, encontrada de forma avulsa ou como parte integrante de um álbum, ou relatório, por exemplo, deve-se procurar o nome do autor, o qual pode estar inscrito na foto sob forma manuscrita, impressa, carimbada, em alto-relevo etc. Se porventura não existir nenhuma referência quanto à autoria, os próprios caracteres internos – o conjunto de informações visuais que compõem o conteúdo da imagem fotográfica – fornecem indicações, pois, identificada a vista, tem-se, em decorrência, o local em que foi tomado o registro e, possivelmente, a respectiva época. Por outro lado, cada fotógrafo sempre tem um estilo particular, uma preocupação estética característica que o diferencia dos demais. Nesse sentido é importante comparar a imagem em estudo com outras do mesmo local e época cujo autor acredita-se ser o fotógrafo procurado.

Somando-se a esses fatores o conhecimento da época em que o fotógrafo atuou na localidade tem-se um indicio de pista correta para a atribuição da autoria à fonte. Os mesmos procedimentos devem conduzir o pesquisador para a determinação da autoria de imagens fotográficas impressas nas publicações do passado que, em geral, não mencionavam o nome do fotógrafo¹⁴.

atividade fotográfica que prosseguiria ao longo dos anos e que daria origem ao *Dicionário de Fotógrafos e do Ofício Fotográfico no Brasil (1840-1910)*, São Paulo, Tese de Livre-Docência apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2000.

14. Guilherme Gaensly (1843-1928), o mais importante fotógrafo da

A determinação da época em que foi produzida uma fotografia cuja imagem representa uma vista urbana é relativamente simples pela natureza do próprio assunto representado. A partir do exame da tecnologia empregada na produção da fotografia, tem-se uma idéia inicial do período em que esta foi realizada. De outra parte, ao se encontrar alguma referência acerca do fotógrafo, autor da fonte, pode-se precisar – através do conhecimento de sua obra fotográfica e da época em que se encontrava em atividade na região –, com razoável proximidade, a época da obtenção do registro.

No entanto, é fundamental a análise do conteúdo. Isto implica a verificação de todos os detalhes das imagens, o exame continuamente alimentado por informações dadas a conhecer através dos periódicos da época, atas oficiais emanadas pelo poder público, relatórios da administração municipal e das secretarias de Estado, plantas de arquitetura, crônicas da cidade, entre outras fontes. Tal pesquisa tem por objetivo recuperar as datas: a) de construção ou reformas de prédios residenciais, comerciais e públicos (início e término das obras), demoli-

paisagem urbana e rural de São Paulo da passagem do século XIX para o XX, exemplifica bem esta questão. Imagens de sua autoria foram consideravelmente reproduzidas em publicações brasileiras e estrangeiras de diferentes naturezas. À exceção dos cartões-postais da época, editados pelo próprio Gaensly, seu nome era raramente mencionado pelas publicações. Acerca da obra deste fotógrafo e da metodologia aqui explicitada para a análise e interpretação, ver: Boris Kossoy, *São Paulo, 1900: Imagens de Guilherme Gaensly*, São Paulo, Kosmos/CBPO, 1988.

ções, transformações arquitetônicas ocorridas nas igrejas e em outras edificações marcantes da cidade; *b*) de implantação de trilhos de bonde, iluminação pública, postes telefônicos, calçamento, arborização e demais melhoramentos urbanos. A comparação dos conteúdos das imagens em estudo com outras do mesmo local, cujas datas são reconhecidamente corretas, é outra possibilidade que deve ser explorada.

Deve-se ainda examinar cuidadosamente as imagens em busca de informações escritas, tais como: nomes de ruas, placas comerciais nas fachadas das lojas, numeração dos prédios, cartazes afixados nas paredes anunciando algum acontecimento, como por exemplo a estréia de alguma companhia teatral. As histórias das cidades, do teatro, da música, as notícias e os anúncios dos jornais e almanaques constituem-se neste sentido em ricas fontes de informações que não podem deixar de ser consultadas.

Através da reunião dos dados coletados por essas pesquisas, surgirão parâmetros seguros para a determinação da data e do local de produção das fotografias do passado além de informações substanciais para a determinação da autoria desses documentos, da tecnologia que foi nelas empregada e para a decifração de seus conteúdos. A constituição e o preparo de equipes de trabalho, compostas de pesquisadores com formação em diferentes áreas, são da maior importância para o sucesso da pesquisa iconográfica pois o estudo das fontes fotográficas, como já foi observado, demandará sempre um enfoque inter e multidisciplinar.

Os museus, arquivos e a universidade devem operar em conjunto no levantamento dos artefatos fotográficos, bem como na identificação de seus conteúdos. É fundamental para essa tarefa o contato permanente com a comunidade. As pessoas mais idosas e os cronistas do lugar devem ser consultados, pois possivelmente terão condições para identificar e relatar as circunstâncias que envolveram os cenários documentados e os personagens retratados. Seus testemunhos são insubstituíveis porque contemporâneos – ou então, menos afastados no tempo – da época em que foram tomadas as fotos. E esses depoimentos devem ser colhidos com urgência; caso contrário, são incontáveis os cenários e personagens que permanecerão desconhecidos e anônimos nas fotografias do passado.

Somente pelo contínuo cruzamento das informações existentes (implícitas e explícitas) nos caracteres externos e internos do objeto-imagem poder-se-á determinar com precisão os componentes do processo que geraram essa fonte histórica. Qualquer que seja a fotografia a ser submetida ao exame técnico-iconográfico, a inter-relação entre os caracteres externos e internos deve ser constantemente realizada.

Para se determinar a autenticidade de uma fonte fotográfica, não é suficiente a simples análise iconográfica do seu conteúdo nem o estrito conhecimento da tecnologia empregada na sua produção ou da biografia do fotógrafo-autor. Aqui não se trata de aferir a fidedignidade ou não do conteúdo; um documento fotográfico pode ser preciso do ponto de vista iconográfico, porém pode não

ser um exemplar autêntico, isto é, quando se tratar de uma reprodução realizada com materiais e técnicas coincidentes com as da época da qual o assunto registrado parece proceder, mas obtida, de fato, em épocas posteriores.

Em relação às fontes escritas, Bauer assinala – quando se refere aos caracteres externos – a importância de se verificar se o material empregado para a elaboração da fonte coincide com a época e o local de origem desta elaboração: a investigação da tinta empregada, do papel, assim como o exame da escrita, da linguagem etc.¹⁵

É possível encontrar fotografias de personalidades de relevo, retratadas por determinado fotógrafo e que aparecem montadas em cartão sem identificação de autoria. Tais imagens podem constituir reproduções do original executadas por outros fotógrafos, já que, no passado, os retratos de celebridades eram comumente comercializados, como objetos de coleção. O preço de uma fotografia desse tipo variava “com a fama e a popularidade do retratado”¹⁶.

Em relação aos caracteres internos, esclarece ainda Bauer que as contradições de conteúdo – que se encontram em oposição com a época de que se quer fazer proceder a fonte, com o lugar de que parece proceder, com a pessoa que parece ser o seu autor ou ainda com os caracteres e a etapa evolutiva em que deva encontrar-se o gênero de fontes a que a falsificação pertence – podem tr

15. Guillermo Bauer, *op. cit.*, pp. 290-291.

16. Helmut Gernsheim, *A Concise History of Photography*, New York, McGraw-Hill, 1969, p. 118.

zer pistas quanto à autenticidade ou falsidade da representação¹⁷.

No caso da fotografia tais contradições afloram naturalmente quando se leva a efeito um exame crítico e técnico acurado: quando se examina com igual rigor científico sua forma e seu conteúdo.

A Sistematização das Informações.

Sugestão de Roteiros

Os roteiros que se seguem definem um modelo de sistema de informações cuja finalidade é o registro e a recuperação de dados referentes à procedência, à conservação e à identificação do documento fotográfico, além das concernentes aos seus elementos constitutivos. O conjunto destes roteiros reúne os tópicos essenciais para o exame técnico-iconográfico. Num primeiro momento resultam numa série de dados puramente informativos, que são, neste estágio, apenas o ponto de partida para posteriores desdobramentos de cada item em particular, bem como para o estudo de suas inter-relações.

É a operacionalização do conjunto das informações reunidas que se pretende, razão por que esses roteiros não terão sentido se desvinculados do conteúdo deste livro.

Este modelo, por outro lado, já poderia se mostrar eficaz para a elaboração de uma iconoteca (fotográfica)

17. Guillermo Bauer, *op. cit.*, p. 292.

pelas diferentes possibilidades que oferece para a recuperação de informações do artefato fotográfico e do registro visual nele contido.

A informatização deste modelo – por exemplo, como um banco de dados – é recomendada, principalmente por duas razões: primeiro por permitir um maior rendimento das pesquisas e, segundo, por facilitar a disseminação das informações. O esforço de padronização de informações entre instituições locais, nacionais e mesmo internacionais deve ser prestigiado, pelos benefícios evidentes para a pesquisa histórica e o intercâmbio cultural.

I. Referência Visual do Documento

Reprodução do documento-matriz – frente e verso, se for o caso – para fins de estudo (reprodução em diferentes suportes, conforme a necessidade: fotografia, fotocópia, meios eletrônicos etc.)

II. Procedência do Documento

1. Local onde se encontra (museu, arquivo, biblioteca, coleção particular).

1.1. Código de referência (número de tombo, ou outro tipo de identificação).

2. Origem da aquisição (de quem foi adquirido?).

2.1. Tipo de aquisição, data e demais detalhes (compra, permuta, doação, empréstimo; em se tratando de instituição pública,

especificar o número do processo e demais detalhes, se forem importantes para a elucidação da história do documento).

2.2. Foi adquirido juntamente com outros documentos? (sim, não).

2.3. É peça avulsa ou faz parte de um conjunto de fotos?

3. Informações adicionais sobre a procedência do documento (trajetória do documento ao longo do tempo).

III. Conservação do Documento

1. Estado atual de conservação (bom, regular, mau, péssimo).

2. Condições físicas em que se acha armazenado (pasta, envelope, arquivo de madeira ou de outros materiais).

3. Condições ambientais em que se acha armazenado (local climatizado ou não).

IV. Identificação do Documento

1. Informações concernentes aos elementos constitutivos (ASSUNTO, FOTÓGRAFO, TECNOLOGIA) e as coordenadas de situação (ESPAÇO, TEMPO), anotadas:

1.1. Na ficha (referente à foto), existente na instituição.

1.2. No envelope ou pasta em que a foto se acha armazenada.

1.3. Na própria foto.

2. Se o documento fotográfico for parte integrante de um álbum ou de uma publicação – em que foram utilizadas cópias foto-

gráficas originais ou reproduções sob diferentes meios, a título de ilustração – é necessário recuperar os dados bibliográficos.

V. Informações Referentes ao Assunto (Tema representado na imagem fotográfica)

[As informações concernentes às coordenadas de situação (ESPAÇO, local onde se deu o registro, e TEMPO, data, época em que se deu o registro) estão implícita ou explicitamente evidenciadas no documento.]

1. Arrolamento sistematizado dos elementos icônicos que compõem o conteúdo da imagem, visando à recuperação de informações múltiplas de cada elemento em particular (pesquisa iconográfica e histórica: levantamentos junto às mais diversificadas fontes), considerando inclusive: os títulos e/ou legendas impressas ou manuscritas referentes à identificação do ASSUNTO; e as notas marginais, comentários, dedicatória, data e local, e outras informações anotadas, conforme o roteiro IV.

VI. Informações Referentes ao Fotógrafo (Autor do registro)

[As informações concernentes às coordenadas de situação (ESPAÇO, local onde se deu o registro, e TEMPO, data, época em que se deu o registro) estão implícita ou explicitamente evidenciadas no documento.]

1. FOTÓGRAFO (e/ou estabelecimento) autor do registro.

1.1. Endereço(s) do fotógrafo e/ou estabelecimento (se o endereço não constar do documento, pode o mesmo ser determinado pela pesquisa relativa à época em que o fotógrafo atuou no local em que a foto foi produzida).

2. Autoria por atribuição (no caso de não se achar inscrito o nome do fotógrafo ou estabelecimento fotográfico no documento em estudo, verificar algum indício que possa mostrar-se revelador através do estudo comparativo com outras fotografias cuja autoria é conhecida; as informações obtidas conforme o roteiro abaixo poderão fornecer pistas para a determinação da autoria).

2.1. Tipo de montagem da fotografia (vide roteiro VII, tópico 1.8.).

2.2. Cenários de estúdio no caso de retratos (verificação do mobiliário e das peças que compõem a decoração: mesas, cadeiras, colunas, cortinas, cenários pintados de fundo e demais elementos).

2.3. Características de estilo (verificação de alguma peculiaridade na tomada do registro – composição, iluminação, ângulo de tomada etc. – que se assemelha ou lembre a obra de algum fotógrafo cuja autoria é conhecida).

2.4. Fotógrafos atuantes no local à época em que a fotografia foi produzida (este levantamento, associado às informações dos subitens anteriores, poderá levar, por eliminação, ao fotógrafo cuja autoria pretendemos atribuir).

3. Pistas que levem à determinação do contratante do serviço fotográfico.

VII. Informações Referentes à Tecnologia
(Processos e técnicas empregados na elaboração da
fotografia, incluindo detalhes de acabamento
e características físicas)

[As informações concernentes às coordenadas de situação (ESPAÇO, local onde se deu o registro, e TEMPO, data, época em que se deu o registro) estão implícita ou explicitamente evidenciadas no documento.]

1. Quando se tratar de um *original fotográfico de época*.

1.1. Equipamento utilizado (tipo de câmara, modelo, objetiva, acessórios diversos etc.).

1.2. Natureza do original (negativo ou positivo).

1.3. Suporte da superfície fotossensível (metal, vidro, papel, outros materiais).

1.4. Processo fotográfico empregado (daguerreótipo; calótipo; ferrótipo; negativo em chapa de vidro: base de albúmen, colódio úmido ou seco, gelatina; negativo filme: nitrato de celulose, filme de segurança, poliéster; positivo em papel: base de albúmen, carbono, gelatina, platina, outros materiais).

1.5. Textura da superfície do papel fotográfico (mate, semi-mate, seda, brilhante outros).

1.6. Tonalidade (sépia, marrom, arroxeadada, preto e branco, cores; viragens em diferentes cores; aplicação manual de cores).

1.7. Formato da imagem (altura x largura, em centímetros).

1.8. Características da montagem: materiais, adornos e formato do produto final (tipo de estojo e demais detalhes de acabamento no caso de daguerreótipos e ambrótipos; *passepourtout* de cópias fotográficas: desenho e cor; acabamento de *cartes-de-visite* e *cabinet portraits* etc.).

2. Quando se tratar de uma *reprodução* (em papel fotográfico, impressa ou por outros meios), fornecer indicações sumárias referentes às:

2.1. características técnicas da reprodução;

2.2. pistas que possam levar à identificação da TECNOLOGIA empregada no ORIGINAL (objeto da *reprodução* em estudo).

Iconografia e Iconologia

A análise iconográfica tem o intuito de detalhar sistematicamente e inventariar o conteúdo da imagem em seus elementos icônicos formativos; o aspecto literal e descritivo prevalece, o assunto registrado é perfeitamente situado no espaço e no tempo, além de corretamente identificado.

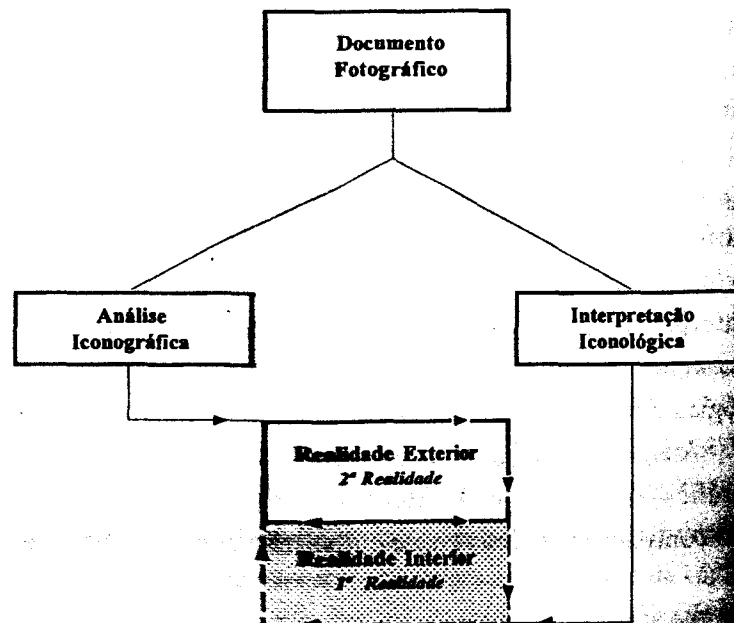
A análise iconográfica, entretanto, situa-se ao nível da descrição, e não da interpretação, como ensinou Panofsky. Este, referindo-se à representação pictórica, revive o "velho e bom termo" iconologia como um "método de interpretação que advém da síntese mais que da análise" e que seria o plano superior, o da interpretação iconológica do significado intrínseco¹⁸.

A análise iconográfica, no caso da representação fotográfica, situa-se a meio caminho da busca do significado do conteúdo; ver, descrever e constatar não é o suficiente.

18. Erwin Panofsky, *Significado nas Artes Visuais*, 2. ed., São Paulo, Perspectiva, 1979.

É este o momento de uma incursão em profundidade na cena representada, que só será possível se o fragmento visual for compreendido em sua interioridade. Para tanto, é necessária, a par de conhecimentos sólidos acerca do momento histórico retratado, uma reflexão centrada no conteúdo, porém, num plano além daquele que é dado ver apenas pelo verismo iconográfico. É este o estágio mais profundo da investigação, cujos limites não são cristalinamente definidos. Não raro o pesquisador se surpreende refletindo neste plano pós-iconográfico, buscando os elos para a compreensão da vida que foi.

Quadro 3. Análise iconográfica e interpretação iconológica.



5 ICONOLOGIA: CAMINHOS DA INTERPRETAÇÃO

Cumprir desvendar agora, através do assunto registrado no documento (*segunda realidade*), a situação que envolveu o referente que o originou no contexto da vida passada (*primeira realidade*). Aqui, busca-se o significado interior do conteúdo, no plano da interpretação iconológica, tomando emprestado o termo de Panofsky. Para tal busca, a reflexão foi centrada, de início, no indivíduo enquanto intérprete de sua própria história.

A Imagem Fotográfica: Fonte de Recordação e Emoção

Existe melhor exercício para reviver o passado que a apreciação solitária de nossas próprias fotografias?

A experiência visual do homem quando diante da imagem de si mesmo, retratado por ocasião das mais corriqueiras e importantes situações de seu passado, leva à reflexão do significado que tem a fotografia na vida das pessoas.

Quando o homem vê a si mesmo através dos velhos retratos nos álbuns, ele se emociona, pois percebe que o tempo passou e a noção de passado se lhe torna de fato concreta. Pelas fotos dos álbuns de família, constata-se a ação inexorável do tempo e as marcas por ele deixadas, apesar de nos álbuns só aparecerem os momentos felizes; como lembra um psicólogo: "As famílias constroem uma pseudonarrativa que dá realce a tudo o que foi positivo e agradável na vida, com uma sistemática supressão do que foi sofrimento"¹.

Estamos envolvidos afetivamente com os conteúdos dessas imagens; elas nos dizem respeito e nos mostram como éramos, como eram nossos familiares e amigos. Essas imagens nos levam ao passado numa fração de segundo; nossa imaginação reconstrói a trama dos acontecimentos dos quais fomos personagens em sucessivas épocas e lugares. Através das fotografias reconstituímos nossas trajetórias ao longo da vida: o batismo, a primeira-comunhão, os pais e irmãos, os vizinhos, os amores e os olhares, as reuniões e realizações, as sucessivas paisagens, os filhos, os novos amigos, a cada página novos personagens

1. S. Milgram, "Um Psicólogo Olha para a Câmara Fotográfica", *Diálogo*, 10 (3): 42, 1977. Tal afirmação, no entanto, nem sempre corresponde à realidade, pois não é incomum encontrarmos fotos de mortos, principalmente de crianças, integrando os álbuns de família. Tal prática – apesar de sua aparente morbidez – era habitual nos diferentes países latino-americanos durante o século XIX, e mesmo ao longo deste século, nas comunidades mais afastadas. A fotografia sempre representou uma possibilidade de perpetuar a imagem do ente querido, mesmo que fosse sua última imagem.

aparecem, enquanto outros desaparecem das páginas do álbum e da vida. Dificilmente nos desligaremos emocionalmente dessas imagens. Sobre este aspecto observou Benjamin:

No culto da lembrança dos seres queridos, afastados ou desaparecidos, o valor de culto das imagens encontra seu último refúgio. Na expressão fugidia de um rosto humano, nas fotos antigas, pela última vez emana a aura. É isto que lhes empresta aquela melancólica beleza, que não pode ser comparada a nada².

São estes fragmentos interrompidos da vida, que por vezes revemos, uma insuperável, por vezes constrangedora, fonte de recordação e emoção. São os documentos fotográficos também um insubstituível meio de informação.

A Evidência Fotográfica: Testemunho Visual de Aparências

Uma única imagem contém em si um inventário de informações acerca de um determinado momento passado; ela sintetiza no documento um fragmento do real visível, destacando-o do contínuo da vida. O espaço urbano, os monumentos arquitetônicos, o vestuário, a pose e as aparências elaboradas dos personagens estão ali con-

2. Walter Benjamin, "A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica", em Luiz Costa Lima (org.), *Teoria da Cultura de Massa*, 2. ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 220.

sição "literal" da aparência do assunto situado em frente à câmara para a chapa fotográfica.

Duas categorias de fontes fotográficas bastante amplas poderiam ser ilustrativas para estabelecer algumas relações entre a evidência fotográfica e a fidedignidade do documento visual:

- as fotografias tomadas pelo autor por puro prazer documental ou estético, por sua vontade própria, desvinculada, em princípio, de alguma aplicação imediata⁶;
- as fotografias encomendadas aos profissionais do ofício por terceiros: os clientes/contratantes.

Qualquer que seja o caso, pode-se comprovar a fidedignidade do conteúdo, pelo menos enquanto reprodução icônica da realidade, através da comparação com

6. De uma forma geral, tal atitude foi pouco desenvolvida no passado pelos fotógrafos profissionais. Estavam estes mais preocupados com suas atividades comerciais do dia-a-dia. Seriam os fotógrafos amadores, a partir do final do século XIX, que se apegariam à fotografia como forma de expressão artística, sem finalidades utilitárias. Os espaços de difusão de sua obra eram os tradicionais "salões" fotográficos regionais, nacionais e internacionais, onde as imagens eram, em geral, selecionadas (conforme as "regras" de cada salão), exibidas, julgadas e premiadas. Os canais de veiculação de informações de atividades, produções e pensamento eram os catálogos de exposições e as próprias revistas dos fotoclubes. Tais veículos contribuíram para alicerçar a montagem de uma bem estruturada rede de intercâmbio fotoclubístico internacional. Este padrão predominou durante várias décadas do século XX, com maior ou menor intensidade, em praticamente todos os países.

outras fotografias que representam o mesmo assunto, tomadas pelo próprio fotógrafo ou por outros fotógrafos, aproximadamente na mesma época.

É certo que a fidedignidade do conteúdo de uma fonte histórica está diretamente relacionada com seu autor, e nesse sentido é mister que se tenham detalhes de sua vida, de seu comportamento individual e social, de sua situação econômica, bem como de sua obra, conjunto de informações cuja determinação em profundidade não é tão simples de se alcançar pelo pouco que se sabe acerca da vida dos pioneiros fotógrafos, autores das imagens que devemos examinar.

Contudo, na análise das imagens fotográficas do passado, cujos assuntos encerram quase que exclusivamente retratos posados de estúdios e vistas urbanas e rurais captadas na sua estaticidade, torna-se difícil levantar dúvidas quanto à fidedignidade dessas representações do ponto de vista iconográfico. Tratam-se de registros mecânicos de fragmentos do mundo visível caracterizados em geral pela inexistência de fatos dinâmicos que poderiam eventualmente ser flagrados em sua espontaneidade. Os conteúdos dessas imagens mostram assuntos geralmente bem organizados em sua composição e aprioristicamente petrificados, antes mesmo do congelamento fotográfico. Tratam em essência de imagens estáticas que contêm assuntos também estáticos: as duras, passivas e estereotipadas expressões humanas dos álbuns de família, os edifícios, os monumentos, as ruas quase sem vida, a natureza imóvel.

gelados na escala habitual do original fotográfico: informações multidisciplinares nele gravadas – já resgatadas pela heurística e devidamente situadas pelo estudo técnico-iconográfico – apenas aguardam sua competente interpretação.

A informação visual do fato representado na imagem fotográfica nunca é posta em dúvida. Sua fidedignidade é em geral aceita *a priori*, e isto decorre do privilegiado grau de credibilidade de que a fotografia sempre foi merecedora desde seu advento. Esta credibilidade aceita de antemão pode ser bem exemplificada pelas colocações de Niewenglowski, no início do século XX, ao descrever as aplicações da fotografia nos diferentes ramos da ciência. Ao se referir às “*sciencias históricas*”, exalta o autor o “caráter de realidade e de exatidão” das imagens fotográficas: instrumentos pelos quais “se poderá fazer a *reconstituição real da história moderna*”³. Esta objetividade positivista creditada à fotografia tornou-se uma instituição alicerçada na aparência, no iconográfico enquanto expressão da verdade; um equívoco fundamental que ainda hoje persiste.

Embora discorde da “natureza objetiva” que Bazin atribuiu à fotografia, é de se ressaltar sua colocação clássica, que reforça a crença da credibilidade: “Apesar de qualquer objeção que nosso espírito crítico possa oferecer, somos obrigados a aceitar como real a existência dos

3. D. G. H. Niewenglowski, *As Aplicações da Fotografia*, Rio de Janeiro, Garnier, 1911, p. 21 (grifo meu).

objetos reproduzidos, efetivamente representados, colocados diante de nós, vale dizer, no tempo e no espaço”⁴. É que a fotografia gravou com fidelidade (termo aqui empregado restritamente ao sentido iconográfico) uma parcela da realidade que se situava no campo visual da objetiva. Qualquer que tenha sido a razão que levou o fotógrafo a registrar o assunto, não haverá dúvida de que o mesmo de fato existiu. Retomando o pensamento de Bazin, Susan Sontag assinala: “A fotografia pode constituir perfeitamente a prova irrefutável de que certo evento ocorreu”⁵. Decorre desta certeza universal um corolário perigoso: tudo o que a fotografia registrou é verdadeiro. Este aspecto da credibilidade, que diz respeito ao valor de iconicidade da informação fotográfica, interessa de perto: o *analogon* a que se referiu Barthes, isto é, a transpo-

4. André Bazin, “The Ontology of the Photographic Image”, em Peninah R. Petruck, *The Camera Viewed Writings on Twentieth-Century Photography*, New York, Dutton, 1979, p. 145. É este um texto clássico no qual o autor constata a mudança de rumos da pintura ocidental a partir da invenção da perspectiva, evento esse que desencadeou a “obsessão com a semelhança” que passou a vigorar na arte barroca. Nessa linha, busca demonstrar a superioridade da fotografia em relação à pintura (em seu desejo equivocado de representação realista do mundo). Segundo ele, a verdadeira objetividade na representação é alcançada com a fotografia, em função da não-intervenção direta do homem. Para Bazin a fotografia é um decalque do real, o próprio modelo transferido para a placa sensível, o tempo, enfim, embalsamado, razão por que seu advento se constitui no maior acontecimento na história das artes plásticas. Este texto exerceria notável influência entre muitos dos pensadores da fotografia.

5. Susan Sontag, *Ensaio sobre a Fotografia*, Rio de Janeiro, Arbor, 1981, p. 6.

Informação (Fragmentária), Interpretação e Manipulação

Isto não impede em absoluto a procura, na aparente inocência das imagens do passado – ou do presente –, de seus significados mais profundos. Cabe neste sentido considerar, primeiramente, que manipulações e interpretações de diferentes naturezas ocorrem ao longo da vida de uma fotografia, desde o momento em que ela foi materializada iconograficamente. Tais manipulações/interpretações, que muitas vezes se confundem em uma só atitude, envolvem: o *fotógrafo*, que registra – e cria – o tema; o *cliente* ou *contratante*, que lhe confia a missão de retratar ou documentar; a *casa publicadora* – (se é que a imagem foi veiculada, seja na época de sua produção, seja posteriormente em qualquer outra época), que a utiliza segundo determinada orientação editorial; os *diferentes receptores* (contemporâneos à sua produção, ou que tomarem contato com ela posteriormente à sua realização), que a vêem – seja em sua forma original, seja impressa – e reagem de formas totalmente diversas – emocionalmente ou indiferentemente – na medida em que tenham ou não alguma espécie de vínculo com o assunto registrado, na medida em que reconheçam ou não aquilo que vêem (em função dos repertórios culturais individuais), na medida em que encarem com ou sem preconceitos o que vêem (em função das posturas ideológicas de cada um). Incluem-se, entre os receptores naturalmente, os que farão uso daquela imagem em seus estudos específicos os quais, por sua vez,

não estarão livres, em suas interpretações, dos eventuais deslizos, das conotações apriorísticas, das omissões.

A fotografia é indiscutivelmente um meio de conhecimento do passado, mas não reúne em seu conteúdo o conhecimento definitivo dele. A imagem fotográfica pode e deve ser utilizada como fonte histórica. Deve-se, entretanto, ter em mente que o assunto registrado mostra apenas um fragmento da realidade, um e só um enfoque da realidade passada: *um aspecto determinado*. Não é demais enfatizar que este conteúdo é o resultado final de uma seleção de possibilidades de ver, optar e fixar um certo aspecto da *realidade primeira*, cuja decisão cabe exclusivamente ao fotógrafo, quer esteja ele registrando o mundo para si mesmo, quer a serviço de seu contratante.

Reside nesta seleção uma primeira manipulação/interpretação da realidade, seja ela consciente ou inconsciente, premeditada ou ingênua, esteja ela a serviço de uma ou de outra ideologia política (denunciando tensões sociais ou, pelo contrário, “testemunhando a normalidade” de uma mesma situação apenas pela escolha de um outro ângulo mais conveniente para o falseamento dos fatos).

A seleção de um aspecto determinado do mundo natural ou social para o respectivo registro fotográfico, apesar de se constituir na questão fundamental da manipulação/interpretação, é apenas o início de uma sucessão de atos congêneres.

O alto grau de iconicidade que é característico do registro fotográfico não deixa de ser uma faca de dois gumes. Não raramente essa semelhança “acentuada” entre

a representação e o assunto torna-se “incômoda”, dependendo dos fins a que se destina, razão por que ela é objeto de manipulação, afastando-se da verdadeira aparência física ou natural do seu referente. As possibilidades de o fotógrafo interferir na imagem – e portanto na configuração própria do assunto no contexto da realidade – existem desde a invenção da fotografia. Dramatizando ou valorizando esteticamente os cenários, deformando a aparência dos seus retratados, alterando o realismo físico da natureza e das coisas, omitindo ou introduzindo detalhes, elaborando a composição ou incursionando na própria linguagem do meio, o fotógrafo sempre manipulou seus temas de alguma forma: técnica, estética ou ideologicamente. O produto final, a fotografia, é o documento que hoje temos diante de nós para o estudo: “interpretado” no passado antes mesmo do próprio ato da tomada do registro e ao longo das sucessivas etapas de sua materialização (laboratório, edição e publicação).

Nos retratos produzidos pelos estabelecimentos fotográficos de outrora, outros aspectos da manipulação/interpretação podem ser inferidos. Trata-se aqui de uma implícita relação de “cumplicidade” entre o fotógrafo e seus contratantes: os clientes, ou melhor dizendo, *seus personagens*. A história do retrato fotográfico, tanto pelo lado do fotógrafo quanto dos retratados, poderia nos trazer alguma pista.

Com os novos recursos técnicos introduzidos pela indústria fotográfica européia e norte-americana na década de 1850 e com o decorrente surgimento da *carte-de*

visite, os custos de produção para o fotógrafo baixaram e os preços para o cliente também se tornaram acessíveis. Concomitantemente, o modismo de se retratar e oferecer retratos se expandiu por todo o mundo. Democratizava-se o retrato do homem através da fotografia.

Diante da câmara, artistas, sábios, homens de Estado, funcionários e modestos empregados são todos iguais. O desejo de igualdade e o desejo de representação das diversas camadas da burguesia se viam satisfeitos ao mesmo tempo⁷.

Além desse desejo de igualdade, o retrato fotográfico tornava-se uma *necessidade* do ponto de vista psicológico, pois o homem em todas as latitudes nele percebera uma *possibilidade de perpetuação de sua própria imagem*. Por que não “congelar” sua imagem de forma nobre? Por que não representar através da aparência exterior – que é, na realidade, a matéria-prima para o registro fotográfico – o personagem que ele nunca havia sido e jamais seria? Não seria esta uma fantástica possibilidade de auto-ilusão para sua apreciação posterior? Não seria esta uma saída digna para a imortalidade, isto é, quando seu retrato fosse apreciado no futuro pelos descendentes e desconhecidos? São essas algumas das perguntas que surgem diante dos retratos de negros anônimos do Segundo Reinado. Indivíduos que, apesar de não esconderem a cor, quiseram ser registrados segundo um “ar” de nobreza,

7. Gisèle Freund, *La Fotografia como Documento Social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 58.

através de seus trajes sempre elegantes no mais puro estilo aristocrático da época e que não dispensavam a casaca, a cartola, muitas vezes a bengala⁸.

A postura nobre é uma constante nos retratos de estúdio do século passado, o que não significa que todos os retratos sejam de nobres. É evidente que a multidão de retratos antigos que os pesquisadores têm a oportunidade de examinar não diz respeito unicamente aos representantes da nobreza oficial e da elite agrária.

De outra parte, é interessante notar o compromisso social que tinham os senhores de engenho e os barões do café, entre outros representantes da burguesia agrária e do poder, no tocante às posturas rigorosas e severas diante da câmara do fotógrafo. O olhar austero era quase que uma exigência, uma verdadeira norma: apesar de estereotipado, era entendido e recebido como indicador de sua posição social e de sua idoneidade moral. Tal atitude se observa nos daguerreótipos dos primeiros tempos assim como nas *cartes-de-visite* a partir da década de 1860. A respeito dessas representações, assinala Gisèle Freund: "O ateliê do fotógrafo se converte assim num armazém de acessórios que guarda preparadas, para todo o repertório social, as máscaras de seus personagens"⁹.

O personagem central do ato fotográfico-teatral era

8. Sobre o tema ver de Boris Kossoy, *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil: Século XIX e*, principalmente, Maria Luiza Tucci Carneiro & Boris Kossoy, *O Olhar Europeu: O Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX*, São Paulo, Edusp, 1994.

9. Gisèle Freund, *op. cit.*, p. 62.

o próprio retratado; o diretor da peça, o iluminador e o contra-regra, o fotógrafo. Os cenários de fundo pintados e demais acessórios com motivos gregos, vitorianos ou *art-nouveau* compunham o necessário *décor*. É de se ressaltar ainda que o devido retoque final dado pelo fotógrafo no laboratório, após processada a foto – com o objetivo de dissimular rugas, cicatrizes e narizes¹⁰ –, exemplifica bem a relação de cumplicidade entre o fotógrafo de estúdio e seus clientes, a que nos referimos antes. Uma *nova realidade* era criada nesta "cirurgia" fotográfica e, de fato, seria esta a prevalecer após a morte do modelo referente: *a realidade do documento fotográfico*.

De volta à questão da "fidedignidade" das fontes fotográficas, cabem as perguntas: em que medida esses documentos visuais são ou não fidedignos? Em que medida os fotógrafos-autores desses registros faltaram com a verdade? Não se pode perder de vista que o estúdio fotográfico era, antes de qualquer outra consideração, um estabelecimento comercial, o seu ganha-pão. Seu sucesso profissional e comercial estava na razão direta de sua habilidade técnica e artística e de seu bom atendimento. O fotógrafo estava a serviço de seus clientes, deles dependia para a sua sobrevivência, e em função disso utilizava de

10. A introdução da técnica do retoque do negativo é atribuída ao litógrafo e fotógrafo alemão Franz Hanfstaengl (1804-1877). Em 1855, por ocasião da Exposição Universal de Paris, apresentou pela primeira vez cópias fotográficas tiradas de um mesmo modelo, antes e depois de serem submetidas à operação do retoque. Sua inovação causou sensação e foi imediatamente adotada pelos fotógrafos em todas as partes.

todos os recursos “interpretativos” para satisfazer as expectativas de seus clientes.

É importante pois que se perceba a diferença entre a relação *fotógrafo/cliente* ou *fotógrafo/personagem* – que deve ser entendida no seu sentido puramente comercial – e a relação *autor/conteúdo da fonte*. Das duas o que sobreviveu para a presente análise foi justamente o testemunho visual de uma atitude individual do homem, qualquer que fosse sua posição na escala social de imortalizar-se “com a melhor aparência possível”, de preferência “nobrememente”. Embora muito ainda possa se especular a respeito, a revelação que os retratos antigos carregam em si não se constituiria num excelente testemunho para os historiadores, sociólogos, antropólogos e outros estudiosos desenvolverem interpretações significativas?

O trabalho profissional do fotógrafo no passado não estava, todavia, restrito unicamente à atividade do ateliê. Desde cedo os governos, assim como as grandes empresas comerciais, requereram a presença do fotógrafo para que este documentasse seus feitos, suas realizações. As paisagens das áreas urbanas e do campo, a natureza, os “tipos” humanos em seu *habitat* natural, os conflitos sociais e as guerras foram registrados pela fotografia; melhor dizendo: nem todos os fatos, ou apenas os que interessavam para determinados grupos, num dado momento, o foram. E como exemplo, provavelmente dos mais remotos na história da fotografia, bastaria lembrar a documentação que o inglês Roger Fenton realizou da Guerra da Criméia, em 1855. Através de suas fotografias tem-se uma

visão atenuada e parcial do evento onde os efeitos e horrores da guerra não foram documentados – ao contrário das imagens captadas por Matthew B. Brady e seus colaboradores, Timothy O’Sullivan e Alexander Gardner, durante a Guerra Civil nos Estados Unidos. Na realidade, a expedição de Fenton foi financiada “com a condição de que não fotografasse nunca os horrores da guerra, para não assustar as famílias dos soldados”¹¹.

A omissão, a autocensura, a censura política e todas as demais formas de censura às imagens sempre foram uma prática corrente de manipulação da informação, fato que ocorre tanto nos países em que vigoram os regimes democráticos quanto naqueles onde prevalecem a intolerância e o autoritarismo.

Ao observarmos uma fotografia, devemos estar conscientes de que a nossa compreensão do real será forçosamente influenciada por uma ou várias interpretações anteriores. Por mais isenta que seja à interpretação dos conteúdos fotográficos, o passado será visto sempre conforme a interpretação primeira do fotógrafo que optou por um aspecto determinado, o qual foi objeto de manipulação desde o momento da tomada do registro e ao longo de todo o processamento, até a obtenção da imagem final. Entre o assunto e sua imagem materializada ocorreu uma sucessão de interferências ao nível da expressão que alteraram a informação primeira; tal fato é particularmente observado no fotojornalismo impresso, cujas imagens,

11. Gisèle Freund, *op. cit.*, p. 97.

uma vez associadas ao signo escrito, passam a "orientar" a leitura do receptor com objetivos nem sempre inocentes.

O documento visual testemunha a atuação do fotógrafo enquanto filtro cultural. Outros filtros se sucedem através de seus contratantes ao fazerem determinado uso da imagem, o que redundará numa informação *alterada* do fato ocorrido.

Apesar da aparente neutralidade do olho da câmara e de todo o verismo iconográfico, a fotografia será sempre uma interpretação.

A fotografia [...] não pode ser o registro puro e simples de uma imanência do objeto: como produto humano, ela cria, também com esses dados luminosos, uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente *nela*¹².

Apesar do amplo potencial de informação contido na imagem, ela não substitui a realidade tal como se deu no passado. Ela apenas traz informações visuais de um fragmento do real, selecionado e *organizado* estéticamente e ideologicamente.

A fotografia ou um conjunto de fotografias não reconstituem os fatos passados. A fotografia ou um conjunto de fotografias apenas congelam, nos limites do plano da imagem, fragmentos desconectados de um instante de vida das pessoas, coisas, natureza, paisagens urbana e rural. Cabe ao intérprete compreender a imagem fotográ-

12. Arlindo Machado, *A Ilusão Especular: Introdução à Fotografia*, São Paulo/Rio de Janeiro, Brasiliense/Funarte, 1984, p. 40.

fica enquanto informação descontínua da vida passada, na qual se pretende mergulhar.

No esforço de interpretação das imagens fixas, acompanhadas ou não de textos, a leitura das mesmas se abre em leque para diferentes interpretações a partir daquilo que o receptor projeta de si, em função do seu repertório cultural, de sua situação socioeconômica, de seus preconceitos, de sua ideologia, razão por que as imagens sempre permitirão uma leitura plural.

No esforço de interpretação das imagens únicas haverá sempre um intrigante dado: sua ambigüidade.

Ambigüidade porque jamais o signo coincide com a coisa vista pelo artista, porque o signo jamais coincide com aquilo que o espectador vê e compreende, porque o signo é por definição fixo e único e, também por definição, a interpretação é múltipla e móvel¹³.

É o que ocorre particularmente com a imagem fotográfica, fotograma isolado e afastado no tempo e no espaço do seu referente; um fotograma que segue preservando a aparência das coisas e das pessoas tais como se apresentavam diante da câmara, sem outros fotogramas a lhe darem sentido; um fotograma apenas, sem antes nem depois. "É uma visão do mundo que renega a interconexão, a continuidade, mas que confere a cada momento um caráter de mistério. Toda fotografia contém múltiplas significações."¹⁴

13. Pierre Francastel, *op. cit.*, pp. 96-97.

14. Susan Sontag, *op. cit.*, p. 22.

O Significado das Imagens: Além da "Verdade Iconográfica"

A comunicação não-verbal ilude e confunde. Deve-se, no entanto, "perceber na imagem o que está nas entrelinhas, assim como o fazemos em relação aos textos", como bem colocaram Weinstein & Booth: "[...] precisamos aprender a esmiuçar as fotografias criticamente, interrogativamente e especulativamente. [...] No que uma boa fotografia desvenda para o olho e a mente compreensiva, ela falhará em desvendar para o olhar apressado"¹⁵. Tal é o desafio a enfrentar. Não deixar de ousar na interpretação: esta é a tarefa.

As informações do signo escrito devem ser continuamente utilizadas na compreensão da cena passada através de imagens que registram aspectos selecionados do real. Há de recuperar pacientemente particularidades daquele momento histórico retratado, pois uma imagem histórica não se basta em si mesma.

Uma fotografia vale mil palavras. "Sim, e acrescenta o romancista americano William Saroyan, "somente se você olha a imagem

15. Robert A. Weinstein & Larry Booth, *Collection, Use and Care of Historical Photographs*, Nashville, American Association for State and Local History, p. 11. Essa obra é de grande utilidade para colecionadores, museólogos, arquivistas e restauradores de artefatos fotográficos. Didaticamente elaborado, o livro aborda questões de metodologia iconográfica, preservação e restauro de fotos, bem como os cuidados necessários para sua guarda e conservação. Propõe métodos de arquivamento e fornece indicações para o reconhecimento das técnicas fotográficas utilizadas no passado.

e diz ou pensa mil palavras". Tal frase, freqüentemente repetida, poderia parecer evidente à primeira vista. É certo que para descrever e esgotar um conteúdo nem mil palavras bastariam, o conteúdo não é redutível a uma estrutura linguística. As palavras, lidas ou ouvidas, precisam, para serem entendidas, de um certo lapso de tempo. A fotografia, muito mais complexa, é vista num passar de olhos e seria o meio de comunicação ideal. Mas quem pode estar certo de ver e menos ainda entender a imagem reproduzida, sem ter recebido antes outras informações além daquelas mostradas pela foto?¹⁶

Em conexão com as mais diversificadas fontes que informam sobre o passado, têm-se maiores elementos para compreender a atitude dos personagens estáticos e mudos e dos cenários parados no tempo, assim como possíveis pistas que esclareçam quanto à atuação do próprio fotógrafo que registrou seus temas segundo uma determinada intenção. Conjugando essas informações ao conhecimento do contexto econômico, político e social, dos costumes, do ideário estético refletido nas manifestações artísticas, literárias e culturais da época retratada, haverá condições de recuperar micro-histórias implícitas nos conteúdos das imagens e, assim, reviver o assunto registrado no plano do imaginário.

O significado mais profundo da vida não é o de ordem material. O significado mais profundo da imagem não se encontra necessariamente explícito. O significado é imaterial; jamais foi ou virá a ser um assunto visível passível de ser retratado fotograficamente. O vestígio da

16. Jean Keim, *op. cit.*, pp. 69-70.

vida cristalizado na imagem fotográfica passa a ter sentido no momento em que se tenha conhecimento e se compreendam os elos da cadeia de fatos *ausentes* da imagem. Além da verdade iconográfica.

Segue-se, à título de exemplificação do método proposto, a análise iconográfica e a interpretação iconológica de uma imagem que foi muito utilizada no passado, seja em cartões postais, seja em publicações ilustradas. A foto foi tomada por volta de 1902-1903 pelo fotógrafo Guilherme Gaensly numa fazenda do interior do Estado de São Paulo. A imagem tinha por título: *A Colheita do Café*¹⁷.

Análise iconográfica

Grupo de colonos – provavelmente imigrantes – em plena colheita num cafezal em fazenda da região de Araquara.

Na época próxima à colheita, que ocorre geralmente em maio, são executadas as tarefas de preparação. Durante o período da colheita toda a família do colono participava do trabalho, inclusive as crianças, como se vê na foto. A colheita é feita por derriça; as cerejas derriçadas, juntamente com folhas e pedacinhos de galhos são rastelados para fora das saias dos cafeeiros. Limpas as cerejas com as peneiras são conduzidas para o lavador ou diretamente

17. A mesma foto foi analisada em *São Paulo, 1900*, São Paulo: Kosmos/CBPO, pp. 106-107.

A COLHEITA DO CAFÉ

para o terreiro. A colheita no pano, registrada ao centro, evita que o café derriçado entre em contato com a terra¹⁸.

Além da informação iconográfica que nos apresenta, por assim dizer, o fato da colheita, tal como se dá no cam-

18. Oswald Nixdorf, *Cultura do Café*, São Paulo, Melhoramentos, 1954 (Criação e Lavoura, 22), pp. 93-95.

po, trata-se, por outro lado, de uma foto bastante elaborada sob o prisma estético. Os colonos – no momento da foto também personagens de Gaensly – são registrados “naturalmente”, em plena harmonia com o carro de bois e o restante da paisagem montanhosa ao fundo por onde se estende o cafezal: uma perfeita composição.

Interpretação iconológica

A serenidade que esta imagem romântica do trabalho nas fazendas de café transmite mascara, no entanto, uma dura realidade escondida além da imagem.

Na virada do século, os trabalhadores imigrantes constituíam uma massa homogênea, submetida a condições mais ou menos uniformes de miséria [...] rendimentos insatisfatórios [...] rígida disciplina de trabalho¹⁹.

Em 1902 o governo italiano, através do decreto Prinetti, proibia a imigração subsidiada para São Paulo baseado em denúncias contidas nos relatórios de observadores que para aqui vieram. Constataram eles as péssimas condições de vida e trabalho a que estavam submetidos seus compatriotas nas fazendas de café.

A construção estética desta foto, onde se tem um forte apelo às composições românticas da pintura, tem uma finalidade: a de atrair colonos para as fazendas do Estado de São Paulo, como de fato foram utilizadas pelo

19. Verena Stolcke, *Cafeicultura*, p. 47.

agentes de recrutamento de trabalhadores na Europa. Comprova isso o fato de que o fotógrafo era contratado pela Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Estado de São Paulo para documentar as fazendas do interior, justamente entre os anos de 1902 e 1903, época em que foi tirada esta foto. As fotos de Gaensly foram continuamente multiplicadas pelas primeiras publicações ilustradas num contexto claramente promocional. Eis, pois, o verdadeiro significado desta foto. Uma imagem que utiliza o realismo fotográfico da aparência enquanto testemunho fiel, enquanto “prova” que pode conduzir o receptor desavisado a imaginar uma *situação verdadeira que não existe*, para criar, enfim, no imaginário dos receptores uma (pseudo)realidade. Concretamente, o que de fato temos, é uma cilada sedutora, uma *ficção documental*. Algumas conceituações podem ser estabelecidas a partir desta categoria de imagens:

1. A proximidade que pode existir entre a fotografia documental e a de propaganda;
2. A ideologia determina a estética de representação: os mecanismos de produção e de recepção da imagem são governados por este princípio.

A Necessidade de uma Visão Abrangente

Os estudos históricos sobre a fotografia intensificaram-se de forma crescente nas últimas décadas em vários países europeus e também na América do Norte, particularmente nos Estados Unidos. A bibliografia da história da fotografia era de fato reduzida até cerca de 1970, contando os interessados na área com poucas obras gerais de referência, como as de Josef Maria Eder, Wolfgang Baier, Georges Potonnié, Beaumont Newhall, Helmut Gernsheim, Gisèle Freund, Robert Taft, Michel Braive, para citar as mais difundidas.

O surpreendente interesse despertado pela fotografia em suas diferentes manifestações a partir dos anos de 1960 detonou todo um processo de revalorização do meio. A fotografia enquanto forma de expressão artística passou a ocupar espaços cada vez mais importantes, preenchendo as paredes dos museus – e ampliando suas coleções –, dando margem à abertura de galerias especia-

lizadas e à introdução de novas publicações, isto sem falar na notável disseminação de seu ensino e pesquisa, através de cursos regulares ou oficinas, além de encontros, seminários e simpósios dedicados aos diferentes aspectos da fotografia tornados freqüentes em todas as partes. A obra fotográfica passou de súbito a ser adquirida como objeto de coleção: criava-se, por fim, um mercado e fotografias de épocas mais afastadas, assim como as contemporâneas, passaram a ser vistas com maior atenção e renovado respeito. Colecionadores que habitualmente se dedicavam à aquisição de obras artísticas tradicionais, objetos e antigüidades em geral, viram-se motivados também pelos originais fotográficos.

Galerias de arte tradicionais como a Sotheby's de New York passaram a comercializar a obra fotográfica. Produções dos grandes mestres – que alguns anos antes pouco valiam em termos pecuniários – se viram cotadas em importâncias muitas vezes exorbitantes. Todo este processo, que teve como sede principal os Estados Unidos, provocou repercussões semelhantes, embora de menor intensidade, em outros países.

As histórias regionais e nacionais, bem como monografias acerca da obra de fotógrafos do passado, têm sido revistas pelos autores mais antigos que se dedicaram ao tema; porém, um grande número de novos pesquisadores tem incursionado nesse gênero de história. A grande massa da produção histórica se origina e tem como cenário, todavia, os países industrializados, o que tem levado os estudantes daqueles países e demais interessados na área

a um quase total desconhecimento em relação às origens e à evolução de que a manifestação fotográfica foi objeto nos espaços geográficos além dos limites das áreas centrais. Para o leitor menos avisado, pode até parecer que somente naqueles centros a ação transcorria e que o resto do mundo permaneceu passivamente à margem do processo histórico¹. Em vista disso, não é demais acrescentar que o próprio ensino e aprendizado se vê limitado e o conhecimento histórico resulta parcial. “A história é um rio de corrente única”, como disse Bauer, “e ninguém pode pretender um conhecimento histórico verdadeiro se somente colocou diante dos olhos uma parte do curso desse rio ou algum de seus afluentes”²; a colocação não poderia ser mais oportuna.

Na América Latina, pesquisas de cunho científico apenas começaram a ser encetadas nos meados da década de 1970 e, mais efetivamente, nos anos 80. Nos diferentes países surgiram, a partir desta época, pesquisadores preocupados em levantar os fotógrafos que estiveram em atividade no passado e suas produções, bem como, detec-

1. É mister salientar, entretanto, que algumas publicações internacionais manifestaram interesse em tomar contato e divulgar aspectos históricos que tiveram lugar em outros espaços. Entre essas publicações poderíamos citar *History of Photography*, lançada em 1976, e cujo fundador foi o Dr. Heinz Henisch, o qual permaneceu como editor durante 14 anos, e também *Rivista di Storia e Critica della Fotografia*, lançada em 1980, tendo como diretor responsável o Prof. Angelo Schwartz. Esta última publicação foi, infelizmente, descontinuada em seu sexto número. Temas que incluíam investigações realizadas na América Latina encontraram espaço em ambas as publicações.
2. Guillermo Bauer, *op. cit.*, p. 22.

tar os traços principais da manifestação fotográfica em seu processo histórico. Temos hoje, efetivamente, elementos para avaliar o desenvolvimento da história da fotografia na América Latina em função de uma historiografia que já existe e dos estudos que seguem progredindo, ampliando e reformulando as pesquisas pioneiras assim como buscando novos campos temáticos de investigação³. Dos anos 80 até esta data a bibliografia da fotografia latino-americana cresceu significativamente⁴. Tal iniciativa parece ter contribuído para a conscientização do poder público e de instituições privadas quanto à importância de seus patrimônios iconográficos nacionais. Medidas de

3. Dentre algumas abordagens panorâmicas lembramos aqui Erika Billeter, *Canto a la Realidad: Fotografía Latinoamericana 1860-1993*, Madrid, Lunweg Editores, Casa de América, 1993, obra certamente rica em sua iconografia e notadamente impressionista em seu enfoque e Ramón Gutiérrez, "História de la Fotografía en IberoAmérica, siglos XIX y XX", em Ramón Gutiérrez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales (coords.), *Pintura, Escultura y Fotografía en IberoAmérica, siglos XIX y XX*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1997, pp. 345-426. Trata-se de uma importante referência, útil, inclusive, pelo largo espectro temático que apresenta relativamente a uma história da fotografia na região.
4. Sobre essa bibliografia ver o levantamento organizado por Marta Sánchez Philipe, in: Wendy Watriss & Lois P. Zamora (orgs.), *Image and Memory, Photography from Latin América 1866-1994*, Houston, FotoFest/Texas University Press, 1998, pp. 377-409. Mencionamos ainda outros trabalhos bibliográficos: Guadalupe Victoria Zamora Jiménez, *Libros sobre Fotografía Latinoamericana de 1978-1996*, México, D.F., Centro de la Imagen, 1996 e Ramón Gutiérrez, Patricia Mendez & Solange Zuñiga (coords.), *Bibliografía sobre Historia de la Fotografía en América Latina*, Rio de Janeiro/Buenos Aires, Funarte/Cedodal, 1997.

proteção dessa iconografia fotográfica em termos de catalogação, preservação e conservação vêm sendo implementadas nesses países. Nesse sentido é de se destacar o trabalho pioneiro do Arquivo Casasola (Pachuca, Hidalgo, México), as realizações das bibliotecas nacionais tanto a da Venezuela como a do Rio de Janeiro, apenas para citar alguns exemplos.

É de se esperar que as investigações históricas se multipliquem revelando fatos e imagens que serão certamente de inequívoca importância para que os estudiosos da área tenham uma visão e compreensão mais abrangente da história da fotografia, não mais como uma área do conhecimento circunscrita exclusivamente aos países industrializados. A situação de quase total desconhecimento – ou de um conhecimento deformante – que ainda existe em relação às origens e à evolução da fotografia nos espaços geográficos localizados além dos limites dos Estados Unidos e Europa começa a ser revertida em função da produção intelectual ora em curso nos países latino-americanos. Pode-se, hoje, detectar as diferentes linhas historiográficas que têm sido exploradas nas investigações históricas da fotografia na América Latina e um esboço inicial neste sentido foi empreendido por Josune Dorronsoro⁵. Apesar de todo esse desenvolvimento, problemas

5. Para uma introdução ao desenvolvimento dos estudos históricos da fotografia na região ver de Josune Dorronsoro, "Balance de la Investigación Histórica de la Fotografía Latinoamericana, desde Fines de la Década del Setenta hasta la Fecha" (conferência apresentada no Encuentro de Fotografía Latinoamericana, Caracas, 1993).

conceituais que tratem das múltiplas relações entre fotografia e história seguem merecendo estudos específicos⁶.

Abordagens Estetizantes

Entendo que uma revisão e um questionamento quanto às tradicionais abordagens constantes nos modelos clássicos da história da fotografia se fazem necessários. Prevalece nesses modelos uma acentuada ênfase nos aspectos tecnológicos e nos valores estéticos, indiscutivelmente importantes, porém, na medida em que analisados e conectados com a realidade social, política, econômica e cultural. A preocupação de contextualizar a manifestação fotográfica no tecido histórico da época, entretanto, não ocorre naqueles modelos, configurados em extensos relatos de acontecimentos: a análise das condições que originaram tais eventos é em geral inexistente, e interpretações mais aprofundadas são exceções à regra geral⁷.

6. Sobre este aspecto ver do Autor, "Contribución a los Estudios Históricos de la Fotografía en América Latina: Referencias Históricas, Teóricas y Metodológicas", em *Anais do V Colóquio Latinoamericano de Fotografía*, México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro de la Imagen, 2000, pp. 77-81.
7. Destaca-se entre estas exceções o livro de Gisèle Freund, *La Fotografía como Documento Social*, já por vezes citado neste trabalho. Ao contrário dos modelos tradicionais, Freund estuda as mútuas relações entre fotografia e sociedade ao longo da história deste meio de comunicação e expressão. Chamando a atenção para as técnicas de manipulação, particularmente quando a imagem é veiculada pela imprensa, a autora demonstra em que medida a aparente objetividade

A bibliografia internacional da história da fotografia ainda se ressentia de uma discussão quanto ao método, com o objetivo de colocar em cheque aquelas abordagens clássicas. Isto só será possível à medida que surgirem novos enfoques metodológicos no tocante ao objeto de estudo, novas e sugestivas questões e novas histórias e monografias que busquem interpretações do fenômeno fotográfico no contexto da história da cultura de cada povo, de cada sociedade em particular. É importante que novas abordagens metodológicas se avolumem de forma a contribuir decisivamente para que os estudiosos da área percebam os diferentes tratamentos que os antigos temas podem merecer.

As histórias deste meio elaboradas exclusivamente sob prismas "artísticos" ou técnicos dificilmente se sustentam. A fotografia é, ao mesmo tempo, uma forma de expressão e um meio de informação e comunicação a partir do real e, portanto, um documento da vida histórica. Neste sentido, ela ultrapassa aquelas abordagens obrigando o historiador a situá-la e interpretá-la em sua estética peculiar, porém num contexto cultural mais amplo.

Contudo não se trata de enfatizar unicamente o aspecto testemunhal da fotografia, porque é justamente o autor que, selecionando culturalmente e organizando esteticamente o fragmento do mundo visível para o registro, torna o testemunho fotográfico o resultado de um

de da fotografia pode se prestar para moldar as idéias e influir no comportamento do homem.

ato criativo e individual. O testemunho obtido é, assim, marcado pela visão de mundo do autor. O binômio *testemunho/criação* encontra-se indivisivelmente amalgamado na imagem, condição intrínseca da representação fotográfica, como já foi dito antes.

Recuperando a Finalidade da Produção das Imagens

Ao contrário de apreciações estetizantes – voltadas exclusivamente à “qualidade artística ou técnica das imagens”, colocando à margem qualquer preocupação maior com o referente e elaboradas a partir de conceitos tradicionais empregados na apreciação da obra de arte pictórica –, é na decifração da *finalidade* a que se destinavam as imagens que se encontrará um rico veio para a compreensão da estética fotográfica nos diferentes períodos de sua história. É de se pensar desde logo na produção fotográfica, profissional e comercial, que abrange os vários tipos de comissionamento⁸ que garantiram – e garantem – a subsistência dos fotógrafos e seus estabelecimentos, incluindo-se no passado, por exemplo, os que eram propor-

8. A relação que existe na fotografia entre o fotógrafo e o cliente sempre existiu no plano da obra de arte tradicional, entre o artista e seus clientes. “Na verdade, era o empregador”, assinala Berenson, “quem dava suas ordens, como o faria com um carpinteiro, alfaiate ou sapateiro. O artista podia ser criador e pessoal na medida de sua capacidade natural e adquirida, mas sempre dentro das condições impostas pela pessoa que dava a ordem.” Sobre o assunto, ver: Bernard Berenson, *op. cit.*, p. 230.

cionados: pelos inúmeros indivíduos que compareciam aos estúdios a fim de se retratarem (e que compunham efetivamente o grande mercado dos fotógrafos), pelos governos, pelas empresas privadas, pelos editores fotográficos, pelas expedições científicas etc.

É óbvio que a representação fotográfica reflete e documenta em seu conteúdo não apenas uma estética inerente à sua expressão mas também uma estética de vida ideologicamente preponderante num particular contexto social e geográfico, num momento preciso da história. Estética e ideologia são componentes fluidos e indivisíveis, implícitos na representação fotográfica, e é sob esta perspectiva que será abordada a seguir a questão dos comissionamentos anteriormente mencionados, entre os fotógrafos e seus contratantes. São os casos, por exemplo, das missões fotográficas encomendadas pelos governos, que, através da documentação fotográfica, comprovavam suas realizações materiais, além de se preocuparem – conforme o país – com a preservação visual dos monumentos nacionais, o que, se por um lado reforçava sentimentos nacionalistas, por outro serviu como enorme contribuição à memória visual do patrimônio artístico e cultural daqueles países; pelas empresas privadas industriais, ferroviárias, agrícolas, comerciais etc., que comprovavam seu progresso econômico através da documentação fotográfica, excelente meio de divulgação e promoção comercial de seus produtos nas exposições nacionais e internacionais; pelas empresas fotográficas especializadas, que, através da documentação dos cenários e persona-

gens, tanto dos países industrializados como dos países afastados e “exóticos”, tornavam o mundo familiar.

A “Civilização da Imagem”

Fato marcante a ser assinalado é que há mais de um século as imagens fotográficas de uma extensa e diversificada gama de temas já eram produzidas comercialmente, e aos milhões. Paralelamente ao desejo do indivíduo em ver sua própria imagem perpetuada através do retrato fotográfico, uma verdadeira indústria de imagens se desenvolveu em função de um vasto mercado internacional, ávido por consumi-las.

A chamada “civilização da imagem” começa a se delinear de fato no momento em que a litografia, ao reproduzir em série as obras produzidas pelos artistas do princípio do Oitocentos inaugura o fenômeno do consumo da imagem enquanto produto estético de interesse artístico e documental, incluindo-se neste último caso, por exemplo, a obra de artistas-viajantes como Debret, Rugendas entre tantos outros. O conhecimento visual do mundo através de imagens se torna moda, particularmente após as primeiras décadas do advento da fotografia. A introdução da *carte-de-visite* e da fotografia estereoscópica impulsiona esse modismo dando ênfase à idéia de um mundo substituto, simulação analógica do real, composto de imagens que podiam ser colecionadas: desenvolve-se uma estética particular de representação multiplicada

do mundo. Mensagens para todas as idades influiriam no processo de conhecimento e se constituiriam no deleite das classes médias e abastadas do século XIX na Europa e nos Estados Unidos.

Ganhou intensidade o processo na última década do mesmo século, quando o homem passou a ter acesso direto aos meios de produção da imagem fotográfica: o antigo retratado tornou-se retratista. Proliferaram nessa época os fotógrafos amadores, animados com as inovações tecnológicas do momento: diminuição do formato e peso das câmaras, filmes mais rápidos e em rolo, além das facilidades introduzidas pela empresa Kodak, bem exemplificadas através de seu conhecido *slogan*: “You press the button, we do the rest”.

Neste contexto surgem, por um lado, os amadores interessados em documentar os ritos de passagem, o lazer familiar, compondo assim os tradicionais álbuns segundo a visão do chefe da família, apesar de a mulher ter começado também a fotografar. Por outro lado originou-se uma “elite” que se autodenominou de “artistas-fotógrafos”, os quais, preocupados com a “maneira friamente burguesa” – nas palavras de Robert Demachy (1859-1938), um dos maiores expoentes da nova escola – com que as lentes registravam o assunto, resolvem tornar a fotografia uma verdadeira “arte” e dão ensejo ao nascimento do Pictorialismo, movimento estético híbrido, raiz mais profunda do fotoclubismo internacional.

A “civilização da imagem” já se configura concretamente no momento em que a imagem fotográfica se vê

impressa e veiculada em massa através dos cartões-postais e das publicações ilustradas. A fotografia no início do século XX já havia cumprido o papel revolucionário em termos de disseminação maciça de imagens do mundo. Imagens, todavia, de realidades fragmentárias, selecionadas segundo a visão de mundo de seus autores e editores. Registros de realidades parciais, não raro deformantes em relação ao contexto mais amplo, e que em função disto estabeleceram conceitos e preconceitos no imaginário coletivo. Neste processo o homem se viu cativo da imagem fotográfica, “vício” do qual não poderia jamais prescindir.

Para qualquer aproximação ao estudo da estética fotográfica contemporânea, bastaria apenas mencionar, dentre o abrangente leque de aplicações da fotografia no mundo atual, a produção profissional e comercial incessantemente exercida e absorvida pelos meios de comunicação e informação, que, a partir do momento em que a fotografia permitiu sua reprodução na página impressa dos jornais, das revistas e das inúmeras publicações ilustradas, passaram a transmitir as imagens encomendadas dos fatos da história cotidiana do século XX, proporcionando o nascimento do fotojornalismo, porém, não raro, moldando – em função da manipulação das imagens/textos – a opinião pública segundo interesses e ideologias determinados, o mesmo ocorrendo com a exploração da imagem fotográfica fixa quando veiculada pelo cinema e pelos noticiários de TV.

Dos ingênuos – aos olhos de hoje – “reclames” do passado aos sofisticados apelos da publicidade comercial

moderna, a fotografia, que compõe juntamente com o texto a retórica da mensagem publicitária, percorreu um longo caminho; sempre, porém, “produzida” segundo técnicas de persuasão que visam, em última análise, levar o homem ao consumo. A indústria da imagem se viu enormemente desenvolvida em função da sociedade de consumo; e a publicidade, estabelecendo padrões de gosto e comportamento, tem desempenhado papel preponderante na criação de todo um ideário estético.

São esses alguns dos temas que a história da fotografia ainda não tem tratado de forma convincente. Por outro lado, os estudos acerca da fotografia como forma de expressão artística, desvinculada de finalidades utilitárias, representam certamente um importante campo a ser explorado pela crítica e pela história. Tal se dará na medida em que sejam conectados ao momento histórico-cultural dos autores; que sejam detectadas as repercussões que suas obras tiveram no panorama social, político e artístico de uma época; que, através de novas pesquisas, se busque valorizar, entre os nomes consagrados e os ainda desconhecidos ou pouco divulgados, aqueles que introduziram em seus espaços algo de novo em termos de percepção visual e de novas experiências com a própria linguagem e que, em função disto, determinaram novos rumos no panorama mais amplo das artes visuais, fato que pode ser observado pelas múltiplas influências que a fotografia proporcionou à pintura impressionista e, mais tarde, aos movimentos vanguardistas que se seguiram à Primeira Guerra Mundial, apenas para citar alguns exemplos.

Investigação e Interpretação Históricas: À Luz do Contexto Sociocultural

A fotografia está definitivamente inserida na história cultural, pois ela se faz presente como meio de comunicação e expressão em todas as atividades humanas. É sob esta perspectiva mais abrangente que deve ser estudada. A fotografia reúne em seu conteúdo informações múltiplas da realidade selecionada; é possível abstrair-se do mundo visível passado uma vez representado na matriz fotográfica? A saída conservadora tem sido a de uma acentuada ênfase nos "valores estéticos" das imagens em detrimento da trama histórica particular que envolveu sua respectiva produção.

Por outro lado, continuam a proliferar os relatos superficiais que se autodenominam "histórias" e que não passam, na realidade, de meros levantamentos de nomes de fotógrafos, ilustrados com imagens do passado. Isso não quer dizer que tais levantamentos sejam desprovidos de importância para o trabalho histórico, bem como ao estudo preliminar crítico dos documentos. Ocorre que essas tarefas dizem respeito a diferentes etapas da pesquisa histórica; o conjunto deste trabalho, no entanto, *não se constitui no objetivo da história da fotografia*.

A reunião e o exame dos documentos não substituem jamais a atividade criadora do historiador, que é a de tentar reconstituir a vida passada interpretando o pensamento, os sentimentos e as ações do homem, personagem central da história que se busca compreender.

O arrolamento de inúmeros fatos pouco contribuirá para a história, se não se buscar suas conexões causais, se não houver um esforço de interpretação, que é obviamente subjetiva e nem poderia escapar de tal condição, posto que elaborada pelo homem.

Apelar, esgotada a pesquisa objetiva, para instâncias superiores, interpretando, compreendendo, parece ser o mais definitivo ato da criação histórica. No princípio, o fato apurado e criticado, no fim, a compreensão, eis a regra fundamental⁹.

É quando o historiador desenvolve seu esforço interior maior, através da reflexão teórica, dos conceitos e conhecimentos multidisciplinares aos quais tem que recorrer e ponderar, da compreensão da natureza humana, de tentar penetrar no pensamento e sentimento do homem, trazendo assim à vida as razões psicológicas encarceradas nos documentos e motivadoras dos fatos.

Não é apenas o acontecimento em si que é a meta a ser recuperada. Interessa o pensamento que levou o homem à determinada ação. É o que cumpre descobrir mergulhando na vida passada e retornando aos documentos, mergulhando na realidade passada e retornando à sua imagem fragmentariamente registrada e desta para aquela, continuamente, buscando compreender as razões psicológicas que deram origem aos acontecimentos.

9. José Honório Rodrigues, *Teoria da História do Brasil*, São Paulo, Nacional, 1978, p. 421.

A história apresenta-se-nos, tal como a própria vida, como um espetáculo fugaz, móvel, formado pela trama de problemas intrinsecamente misturados e que pode revestir, sucessivamente, uma multiplicidade de aspectos diversos e contraditórios. Esta vida complexa, como abordá-la e fragmentá-la a fim de a apreender ou, pelo menos, dela apreender alguma coisa?¹⁰

É esta uma questão que todo historiador deve ter presente quando diante da massa de documentos que aguardam a devida interpretação.

As reconstruções históricas deste meio não alcançarão sua verdadeira significação se desvinculadas da trama histórica particular, do contexto a que se referem. São os componentes econômicos, sociais, políticos, culturais, estéticos, tecnológicos que direcionaram e influíram decisivamente para que a fotografia, desde sua descoberta e em suas diferentes manifestações, tivesse uma evolução determinada em cada espaço específico. No caso de áreas periféricas, como o Brasil e toda a América Latina, tal evolução seguiu rumos bastante diversos daqueles conhecidos nos centros industrializados, à mesma época. Por outro lado, a história da fotografia nos diferentes países

10. Fernand Braudel, *História e Ciências Sociais*, 4. ed., Lisboa, Presença, 1982, p. 55. Braudel, um dos mais célebres historiadores do século XX, formula neste livro o conceito de "longa duração", história estrutural que abarca períodos seculares e que seria o nível mais profundo para a compreensão histórica. No plano da superfície se encontra a história tradicional, episódica, a que trata dos *acontecimentos* e que se inscreve na "curta duração". Entre ambas situa a história conjuntural.

da América Latina dificilmente poderá ser compreendida se estudada como um processo fechado e independente dos fatores socioeconômicos, científicos, industriais e culturais que impulsionavam a nova arte de representação nos grandes centros no mesmo período.

A partir dessa postura de análise, poder-se-ia, a título de exemplificação, melhor apreender as razões do próprio surgimento da fotografia, do seu primeiro momento, o de sua invenção e adoção pela sociedade. Ao tempo em que nos principais centros europeus e nos Estados Unidos se criava espaço para a introdução de inovações tecnológicas em função de condições econômicas, sociais e culturais suscetíveis a tais avanços, vários pesquisadores, particularmente na França e Inglaterra, desenvolviam pesquisas buscando reter em materiais fotossensíveis a imagem refletida dos objetos no interior da *camera obscura*. Entre esses, seria Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) aquele que encontraria, por uma série de razões, principalmente de ordem política, o momento propício para a aceitação e consagração nacional e internacional de sua descoberta.

O Brasil, país periférico em todos os sentidos àquela realidade, seria palco também, surpreendentemente, de experiências pioneiras e contemporâneas no campo da fotografia, graças à inventividade de Hercules Florence. Sua descoberta, porém, passaria despercebida no interior da Província de São Paulo, na Vila de São Carlos (Campinas), longe das ruidosas manifestações que se faziam em Paris diante da invenção de Daguerre ou das reivindica-

ções de prioridade por parte de William Henry Fox Talbot (1800-1877) em Londres¹¹.

Florence levou avante suas pesquisas num ambiente desprovido dos mínimos recursos tecnológicos para seu desenvolvimento, num meio escravocrata, à margem do progresso científico e cultural. Se os recursos empregados por Florence eram precários, como ele mesmo reconheceu, tal fato não o impediu de idealizar seu processo fotográfico em 1833 e de colocá-lo em prática a partir desta data. No âmbito da história da técnica, a invenção da fotografia guarda essa peculiaridade que gostaria de aqui sublinhar: em qualquer ponto onde o pesquisador se encontrasse, não importando o grau de "civilização" de seu meio, a fotografia poderia ser descoberta. Seu desenvolvimento, aperfeiçoamento e absorção pela sociedade, isto sim, somente poderia ocorrer – como de fato ocorreu – em contextos socioeconômicos e culturais totalmente di-

11. O assunto suscitou ampla polêmica nos círculos acadêmicos e institucionais quando, a partir de 1976, apresentamos, nos Estados Unidos e Europa, as pesquisas comprobatórias da descoberta de Hercules Florence. As realizações de Florence, pioneiras no Brasil e nas Américas, que culminaram com uma descoberta independente, encontram-se exaustivamente documentadas e analisadas em meu livro: *Hercules Florence, 1833: A Descoberta Isolada da Fotografia no Brasil* (São Paulo, Duas Cidades, 1980) e em outros trabalhos posteriores. O fato de uma descoberta da fotografia ocorrer além das áreas centrais da "civilização" sempre causou um certo desconforto no espírito eurocentrista. Entretanto, uma concepção arejada segundo a qual a fotografia teve múltiplas paternidades foi o tema central do colóquio "Les Multiples Inventions de la Photographie", realizado em Cerisy-la-Salle em 1988, e patrocinado pelo Ministério da Cultura da França.

versos daquele onde Florence viveu: nos países onde se processava a Revolução Industrial.

E como que por ironia a fotografia – ou melhor, a daguerreotipia – tornava-se conhecida no Brasil através das demonstrações do abade francês Louis Compte, no Rio de Janeiro, em janeiro de 1840¹².

São múltiplos os aspectos de diferentes naturezas que devem ser objeto de investigação da história da fotografia. Além da questão tratada antes – sobre a finalidade da produção de imagens enquanto fulcro metodológico para a análise da estética fotográfica –, interessa-me, por exemplo, a partir do mapeamento da atividade fotográfica no país, visualizar e dimensionar a penetração do ofício nas várias regiões ao longo do tempo, as razões de sua expansão em determinada região, bem como as causas de sua não-penetração em outros espaços; interessa-me conhecer a expectativa que tinham os homens das diferentes regiões e classes sociais em relação à fotografia, qual a receptividade, em termos de mercado, que o retrato fotográfico encontrou logo após o advento do meio e em épocas posteriores, e quais as diferenças ou semelhanças entre este mercado e o de outros países; interessa-me investigar as categorias socioeconômicas dos retratados assim como a dos retratistas, a postura que tinham estes diante do ofício, suas origens e pretensões, suas bagagens artísticas, técnicas e culturais, entre muitos outros aspectos a serem formulados.

12. No mês seguinte Compte já se encontrava em Montevidéu divulgando o invento de Daguerre.

São estas algumas das questões que coloco e procuro esclarecer em outra incursão dedicada à história da fotografia¹³. Nesse livro tentou-se estabelecer as bases para a compreensão da gradativa irradiação que teve a fotografia no Brasil a partir da conexão deste fenômeno com a estrutura urbana do país, configurada de forma peculiar em função do tradicional sistema colonial de produção. Nesta linha, ficou demonstrado em que medida uma estrutura socioeconômica de características coloniais, calcada na força do trabalho escravo e num território de dimensões continentais, condicionou um tipo também peculiar de expansão da atividade fotográfica. Tiveram esta expansão como principal cenário justamente as maiores cidades da costa, Recife, Salvador e prioritariamente o Rio de Janeiro, tradicionais portos de exportação de matérias-primas tropicais para o mercado internacional e de importação de manufaturados. Ficou demonstrada ainda a modesta expansão da atividade no período da daguerreotipia, o caráter itinerante dos “professores” e “artistas” que exerciam o ofício, estrangeiros na sua quase totalidade que para este lado do mundo se aventuravam em razão, inclusive, da forte concorrência em seus países de origem e que, após reunirem algum pecúlio, embarcavam de volta. É freqüente a passagem de itinerantes europeus e norte-americanos por vários países latino-americanos percorrendo “circuitos” que lhes pareciam promissores em termos comerciais. Os clientes dos retra-

13. Boris Kossoy, *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil*, op. cit.

tistas dos primeiros tempos eram principalmente os representantes da nobreza oficial e da elite agrária, fenômeno que se constitui num padrão na América Latina¹⁴.

Outra questão que me parece importante de ser investigada se refere ao maior desenvolvimento do meio após o período da daguerreotipia, desenvolvimento que tem conexões diretas, por um lado, com as transformações econômicas e sociais por que passou o país naquela época e, por outro, com a chegada da nova tecnologia fotográfica. Em virtude do progresso econômico verificado na segunda metade do século, com as ligações ferroviárias, o processo de urbanização e o surgimento gradativo de uma classe média urbana nas maiores cidades – particularmente no Rio de Janeiro, sede da Corte e mais tarde da República, cidade mais populosa do país –, *coincidentemente* à introdução dos novos processos fotográficos gerados nos centros industrializados e tornados populares através do sistema negativo/positivo e do modismo internacional representado pela *carte-de-visite*, a clientela aumentaria sensivelmente em número, o que daria ensejo ao aumento significativo de estabelecimentos fotográficos. Prevaleria, entretanto, a presença marcante de fotógrafos estrangeiros – fato que se verificou também em outros países latino-americanos – com suas clientelas asseguradas, já então radicados de forma mais efetiva.

14. Tratamos especificamente do tema em “La Fotografía en Latinoamérica en el Siglo XIX: La Experiencia Europea y la Experiencia Exótica”, em Wendy Watriss e Lois P. Zamora (orgs.), *Image and Memory...*, pp. 18-54.

Apesar do desenvolvimento da tecnologia fotográfica e da sua exportação para todo o mundo a partir dos centros industrializados, ou apesar dos modismos fotográficos ali também gerados, que ocorriam de tempos em tempos e que certamente influenciaram pela sua rápida e maciça adoção os padrões de gosto das sociedades nos diferentes espaços, disto resultando uma estética homogeneizante, foram as já mencionadas especificidades históricas internas de cada contexto particular que determinaram os rumos tomados pela manifestação fotográfica nos sucessivos períodos, guardadas ainda as diferenças dessa evolução em cada região do próprio país. A história da fotografia de um país – não importando se a abordagem visa enfatizar a atividade artística, comercial ou profissional – está intimamente ligada a seu processo histórico, e deste vínculo jamais poderá ser dissociada.

Finalmente, a história da fotografia é muitas vezes confundida com a história da técnica fotográfica, outras vezes com a história dos fotógrafos, quando, na realidade, ela abarca em seu objeto de investigação essas e outras histórias. A história da fotografia é, também, a história de suas aplicações, de seus usos, porém é necessário compreender em profundidade a ideologia dessas aplicações. A história desse meio não se pode limitar à história do suporte da informação e desconhecer as condições de produção da imagem – isto é, o *processo de construção da representação* no contexto em que foi gerada. Ademais, não pode desconhecer, ou conhecer apenas superfi-

cialmente a *história própria do tema* que deu origem à representação.

Compete ao historiador fazer com que os personagens petrificados nos textos e nas imagens do passado saiam de sua mudez sepulcral. Não se pretende com tal colocação transformar o fato histórico em ficção. Mas é importante lembrar que é seu dever ousar além dos documentos desde que fundamentado neles e não mais compendia-los e reproduzi-los como obras históricas, tradicional atitude dos historiadores de “cola e tesoura”, como bem observou Collingwood. Por maior que seja o esforço de isenção do historiador em busca da “verdade histórica”, haverá sempre subjacentes na sua interpretação múltiplos componentes que o farão compreender o passado e o presente segundo seus próprios preconceitos, sua ideologia, sua situação econômica e social, sua postura como intelectual diante da vida e da ciência. As reconstruções históricas sempre foram e serão objeto de diferentes versões. A história, assim como a verdade, tem múltiplas facetas e infinitas imagens.

FOTOGRAFIA E MEMÓRIA

Procurei nos capítulos anteriores – através da tentativa de apreender a natureza e a essência da fotografia, da busca por metodologias adequadas para sua análise crítica e da indicação de caminhos para a sua interpretação – expandir a reflexão acerca das fontes fotográficas, na medida da sua utilidade não apenas para o estudo dessas fontes em sua individualidade mas também para aquelas linhas de investigação que derivam deste tipo de documentação. Embora fiquem, a seguir, esboçadas algumas conclusões, elas serão necessariamente provisórias.

Segunda Realidade e Memória

Os estudiosos das fontes fotográficas – teóricos, historiadores da fotografia e pesquisadores de outras áreas que se utilizam da iconografia fotográfica do passado em investigações específicas – deverão, mais cedo ou mais tarde, confrontar-se com o fato de que no momento que

observam e analisam uma fotografia eles estão diante da *segunda realidade: a do documento*. E o sentido deste documento não reside no fato de representar unicamente um “objeto estético de época”, mas sim um artefato que contém um registro visual, formando um conjunto portador de informações multidisciplinares, *inclusive estéticas*. Porém, ao comparar os conteúdos fotográficos do passado aos dos demais documentos pictóricos ou escritos, se estará diante do desconcertante verismo da informação visual fotográfica, o que diferencia em essência as fontes fotográficas das demais. É que as fotografias mostram, em seus conteúdos, o próprio passado. Pelo menos aquelas frações do real visível de outrora que foram selecionadas para os devidos registros: os recortes da primeira realidade na dimensão da vida.

A fotografia [...] revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica¹.

Porém, apesar de ser a fotografia a própria “memória cristalizada”, sua objetividade reside apenas nas *aparências*. Ocorre que essas imagens pouco ou nada informam ou emocionam àqueles que nada sabem do contexto histórico particular em que tais documentos se originaram.

1. Jacques Le Goff, “Memória”, em *Enciclopedia Einaudi*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, vol. I (*Memória-história*), p. 39.

Para estes não há como decifrar os conteúdos visuais plenos de incógnitas. Efetivamente, não há como avaliar a importância de tais imagens se não existir o esforço em conhecer e compreender o momento histórico pontilhado de nuances nebulosas em que aquelas imagens foram geradas. Por outro lado, essas imagens pouco contribuirão para o progresso do conhecimento histórico se delas não se extrair o potencial informativo embutido que as caracteriza. As fotografias não são meras “ilustrações ao texto”. A imagem fotográfica informa sobre o mundo e a vida, porém em sua expressão e estética próprias. “Existe um pensamento plástico, como existe um pensamento matemático ou um pensamento político, e é essa forma de pensamento que até hoje foi mal-estudada”², dizia Francastel décadas atrás; e a colocação continua válida hoje.

Não há outro caminho a percorrer, salvo o de mergulhar nestes documentos para saber “[...] não só o que na verdade são, como também, ao mesmo tempo, o passado humano cujos vestígios eles conservam e acerca do qual testificam”³.

Imagem e Conhecimento

Toda e qualquer fotografia, além de ser um resíduo do passado, é também um testemunho visual no qual se pode detectar – tal como ocorre nos documentos escritos

2. Pierre Francastel, *op. cit.*, p. 3.

3. Henri-Irénée Marrou, *op. cit.*, p. 118.

– não apenas os elementos constitutivos que lhe deram origem do ponto de vista material. No que toca à imagem fotográfica, uma série de dados poderão ser reveladores, posto que jamais mencionados pela linguagem escrita da história. Por outro lado, apesar de sua aparente credibilidade, nelas também ocorrem omissões intencionais, acréscimos e manipulações de toda ordem. Já se falou anteriormente dos desafios a enfrentar: a questão da manipulação/ interpretação de que foram objeto, em diferentes níveis, assim como o intrigante dado de ambigüidade que lhes é peculiar e que confunde.

O valor e o alcance dos documentos, bem como sua viável interpretação, estão na razão direta de quem consegue – em função de sua bagagem cultural, sensibilidade, experiência humana e profissional – formular-lhes perguntas adequadas e inteligentes.

Jamais se poderão decodificar tais informações – que permitem enfoques multidisciplinares – se não houver um mergulho naquele momento histórico, fragmentariamente congelado no conteúdo da imagem e globalmente circunscrito ao ato da tomada do registro. A fotografia enquanto cerne de estudos de sua própria história e enquanto instrumento de apoio às mais diferentes pesquisas nunca escapará desta condição. Em função disto ela não sobreviverá sem os dados que a identificam, sem a devida interpretação que a situa e valoriza.

Impõe-se que o sujeito do conhecimento (o historiador) se envolva com os documentos que vê e analisa, e, neste sentido, a palavra precisa é de Henri Marrou:

[...] para conhecer o seu objeto, o historiador deve possuir em sua cultura pessoal, na própria estrutura do seu espírito, as afinidades psicológicas que lhe permitirão imaginar, sentir, compreender os sentimentos, as idéias, o comportamento dos homens do passado com que virá a se deparar nos documentos⁴.

Captando a aparência de parcelas do mundo visível, a fotografia tem sido compulsivamente utilizada para o registro do entorno da vasta comunidade mundial dos fotógrafos. Das excursões daguerreanas às primeiras tentativas de conquista do espaço sideral, por onde quer que o homem se tem aventurado nos últimos cento e sessenta anos, a câmara o tem acompanhado, comprovando sua trajetória, suas realizações. Seja como meio de recordação e documentação da vida familiar, seja como meio de informação e divulgação dos fatos, seja como forma de expressão artística, ou mesmo enquanto instrumento de pesquisa científica, a fotografia tem feito parte indissociável da experiência humana.

O fragmento da realidade gravado na fotografia representa o congelamento do gesto e da paisagem, e portanto a perpetuação de um momento, em outras palavras, da memória: memória do indivíduo, da comunidade, dos costumes, do fato social, da paisagem urbana, da natureza. A cena registrada na imagem não se repetirá jamais. O momento vivido, congelado pelo registro fotográfico, é irreversível.

4. Henri-Irénée Marrou, *op. cit.*, p. 97.

A vida, no entanto, continua e a fotografia segue preservando aquele fragmento congelado da realidade. Os personagens retratados envelhecem e morrem, os cenários se modificam, se transfiguram e também desaparecem. O mesmo ocorre com os autores-fotógrafos e seus equipamentos. De todo o processo, somente a fotografia sobrevive, algumas vezes em seu artefato original, outras vezes apenas o registro visual reproduzido. Os assuntos registrados nesta imagem atravessaram os tempos e são hoje vistos por olhos estranhos em lugares desconhecidos: natureza, objetos, sombras, raios de luz, expressões humanas, por vezes crianças, hoje mais que centenárias, que se mantiveram crianças.

Desaparecida esta segunda realidade – seja por ato voluntário ou involuntário –, aquelas personagens morrem pela segunda vez. O visível fotográfico ali registrado desmaterializa-se. Extingue-se o documento e a memória.

Fotografia é memória e com ela se confunde. Fonte inesgotável de informação e emoção. Memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social. Registro que cristaliza, enquanto dura, a imagem – escolhida e refletida – de uma ínfima porção de espaço do mundo exterior. É também a paralisação súbita do incontestável avanço dos ponteiros do relógio: é pois o documento que retém a imagem fugidia de um instante da vida que flui ininterruptamente.

Ela dá a noção precisa do microespaço e tempo representado, estimulando a mente à lembrança, a reconstituição, a imaginação. É, para o historiador, uma possibi-

lidade incontestada de descoberta e interpretação da vida histórica.

Uma “desmontagem” da fotografia foi aqui empreendida com o escopo de melhor avaliar suas potencialidades, seu alcance e seus limites: seja para uma revisão metodológica quanto a sua própria história, seja enquanto documento visual que, ao introduzir uma nova dimensão ao conhecimento histórico, tão fortemente marcado pela tradição escrita, leva forçosamente a uma releitura do passado multiforme. Este passado que aguarda novas abordagens.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota sobre a Fotografia*. 2. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- BAUER, Guillermo. *Introducción al Estudio de la Historia*. 4. ed. Barcelona, Bosch, 1970.
- BAZIN, André. "The Ontology of the Photographic Image". In: PETRUCK, Peninah R. *The Camera Viewed Writings on Twentieth-Century Photography*. New York, Dutton, 1979.
- BENJAMIN, Walter. "A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica". In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. 2. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- . "Pequena História de la Fotografía". In: *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 61-83.
- BERENSON, Bernard. *Estética e História*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- BILLETER, Erika. *Canto a la Realidad: Fotografía Latinoamericana 1860-1993*. Madrid, Lunweg Editores, Casa de América, 1993.
- BLOCH, Marc. *Introdução à História*. 2. ed. Lisboa, Publicações Europa-América, 1974.
- BRASSAI. New York, The Museum of Modern Art, 1968.
- BRAUDEL, Fernand. *História e Ciências Sociais*. 4. ed. Lisboa, Presença, 1982.

- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci & KOSSOY, Boris. *O Olhar Europeu: O Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX*. São Paulo, Edusp, 1994.
- CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO DE HISTÓRIA DO BRASIL. *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Leuzinger, 1881-1882, 2 vols e Suplemento.
- COSTA, Joan. *El Lenguaje Fotográfico*. Madrid, Ibero Europeu de Ediciones y Centro de Investigación y Aplicaciones de la Comunicación-CIAC, 1977.
- DORRONSORO, Josune. "Balance de la Investigación Histórica de la Fotografía Latinoamericana, desde Fines de la Década del Setenta hasta la Fecha" (Conferência apresentada no Encontro de Fotografía Latinoamericana, Caracas, 1993).
- FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- FREUND, Gisèle. *La Fotografía como Documento Social*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- GAVIN, Carney E. S. "Photo-archaeology and Tomorrow's Museums: Fragile Links of Silver to the Sunlight of Our Past". *Museum*, Paris, Unesco, 37 (1), 1985.
- GERNSHEIM, Helmut. *A Concise History of Photography*. New York, McGraw-Hill, 1969.
- GERNSHEIM, Helmut & GERNSHEIM, Alison. *The History of Photography from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*. New York, McGraw-Hill, 1969.
- GUTIÉRREZ, Ramón. "História de la Fotografía en IberoAmérica, Siglos XIX y XX". In: GUTIÉRREZ, Ramón & GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (coords.). *Pintura, Escultura y Fotografía en IberoAmérica, Siglos XIX y XX*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1997.
- KEIM, Jean. *La photographie et l'homme: Sociologie et psychologie de la photographie*. Paris, Casterman, 1971.
- . *Histoire de la photographie*. Paris, Presses Universitaires

- de France, 1970 (Coleção Que sais-je?).
- KOSSOY, Boris. "A Chave do Êxito". *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 3 mar. 1974.
- . "Elementos para el Desarrollo de la Historia de la Fotografía en América Latina". In: *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. México, Consejo Mexicano de Fotografía, 1978 (Conferência apresentada no I Coloquio Latinoamericano de Fotografía, México, 1978).
- . *A Fotografía como Fonte Histórica: Introdução à Pesquisa e Interpretação das Imagens do Passado*. São Paulo, Secretaria da Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia, 1980 (Coleção Museu & Técnicas, n. 4).
- . *Hercules Florence, 1833: A Descoberta Isolada da Fotografia no Brasil*. São Paulo, Duas Cidades, 1980.
- . *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil, Século XIX*. Rio de Janeiro, Funarte, 1980.
- . *São Paulo, 1900: Imagens de Guilherme Gaensly*. São Paulo, Kosmos/CBPO, 1988.
- . "La Fotografía en Latinoamérica en el Siglo XIX: La Experiencia Europea y la Experiencia Exótica". In: WATRISS, Wendy & ZAMORA, Lois P. (orgs.). *Image and Memory, Photography from Latin América, 1866-1994*. Houston, PhotoFest/Texas University Press, 1998.
- . "Contribución a los Estudios Históricos de la Fotografía en América Latina: Referencias Históricas, Teóricas y Metodológicas". In: *Anais do V Colóquio Latinoamericano de Fotografía*. México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro de la Imagen, 2000 (Conferência apresentada no V Colóquio Latinoamericano de Fotografía, México, 1996).
- . *Dicionário de Fotógrafos e do Ofício Fotográfico no Brasil (1840-1910)*. São Paulo, Tese de Livre-Docência apresentada ao Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2000.

- LE GOFF, Jacques. "Memória". *Enciclopedia Einaudi*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, vol. I (*Memória-história*).
- LEMAGNY, Jean-Claude & ROUILLÉ, André (orgs.). *Histoire de la photographie*. Paris, Bordas, 1986.
- MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular: Introdução à Fotografia*, São Paulo, Brasiliense; Rio de Janeiro, Funarte, 1984.
- MARROU, Henri-Irénée. *De la connaissance historique*. Paris, Éditions du Seuil, 1954.
- MENDES, Ricardo. Banco de teses. FOTOPLUS página na Internet.
- MILGRAM, S. "Um Psicólogo Olha para a Câmara Fotográfica". *Diálogo*, 10 (3): 42, 1977.
- NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography from 1839 to the Present Day*. New York, The Museum of Modern Art, 1982.
- NIWENGLOWSKI, D. G. H. *As Aplicações da Fotografia*. Rio de Janeiro, Garnier, 1911.
- PANOFKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- RODRIGUES, José Honório. *Teoria da História do Brasil*. São Paulo, Nacional, 1978.
- SONTAG, Susan. *Ensaaios sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro, Arbor, 1981.
- SOUGEZ, Marie-Loup. *Historia de la Fotografía*. 5 ed. Madrid, Cátedra, 1994.
- WATRISS, Wendy & ZAMORA, Lois P. (orgs.). *Image and Memory, Photography from Latin América, 1866-1994*. Houston, FotoFest/Texas University Press, 1998.
- WEINSTEIN, Robert A. & BOOTH, Larry. *Collection, Use and Care of Historical Photographs*. Nashville, American Association for State and Local History, 1977.

Para uma bibliografia introdutória à história da fotografia na América Latina, além das obras específicas relacionadas acima, ver: Marta Sánchez Philipe em WATRISS, Wendy & ZAMORA, Lois P. (orgs.). *Image and Memory, Photography from Latin América, 1866-1994*, Houston, FotoFest/Texas University Press, 1998, pp. 377-409. Mencionamos ainda outros trabalhos bibliográficos: JIMÉNEZ, Guadalupe Victoria Zamora. *Libros sobre Fotografia Latinoamericana de 1978-1996*. México, D. F., Centro de la Imagen, 1996; e GUTIÉRREZ, Ramón; MENDEZ, Patricia & ZUÑIGA, Solange (coords.). *Bibliografía sobre Historia de la Fotografía en América Latina*. Rio de Janeiro/Buenos Aires, Funarte/Cedodal, 1997.

Para uma bibliografia crítica sobre a fotografia no Brasil consultar: CARVALHO, Vânia Carneiro de & LIMA *et al.* "Fotografia e História: Ensaio Bibliográfico". In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, Nova Série, vol. 2, jan.-dez. 1994, pp. 253-300.

SOBRE O AUTOR

BORIS KOSSOY nasceu em São Paulo. Arquiteto pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie (1965); Mestre e Doutor pela Escola Pós-Graduada de Ciências Sociais da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (1977-1979) e Livre-Docente pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (2000), onde é professor no Departamento de Jornalismo e Editoração.

Kossoy foi, desde jovem, fascinado pela fotografia. Nos meados dos anos de 1960 dividia seu tempo entre a prancheta de arquiteto e a câmara fotográfica. Nesta época abriu seu primeiro estúdio profissional dedicando-se principalmente ao retrato e à ilustração. Paralelamente, desenvolvia suas imagens de expressão pessoal: são desses anos as criações da série *viagem pelo fantástico* (que daria origem ao livro de mesmo nome). Suas fotografias deste período encontram-se representadas nas coleções permanentes do Museu de Arte Moderna (NY), Museu Metropolitano de Arte (NY), Museu Internacional de Foto-

grafia (Rochester, NY), Biblioteca Nacional de Paris, Museu de Arte de São Paulo, entre outras instituições.

Sua obra mais conhecida, entretanto, é voltada à investigação da história da fotografia no Brasil e na América Latina, aos estudos teóricos e estéticos centrados na expressão fotográfica e à aplicação da iconografia como fonte de pesquisas históricas e sociais. Sua pesquisa e comprovação da descoberta independente da fotografia por Hercules Florence mereceu ampla repercussão internacional. Colaborou em publicações especializadas como *History of Photography* e *Revista di Storia e Critica della Fotografia*, além de ter participado da *ICP Encyclopedia of Photography* (NY). É um dos autores dos textos das obras coletivas *Image and Memory; Photography from Latin America (1866-1994)* (FotoFest/ Texas University Press, 1998) e *História del Arte IberoAmericano* (Organização dos Estados Ibero-Americanos).

São de sua autoria os livros: *Viagem pelo Fantástico* (Kosmos, 1971); *Hercules Florence, 1833: A Descoberta Isolada da Fotografia no Brasil* (Duas Cidades, 1980); *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil; Século XIX* (Funarte, 1980); *Album de Photographias do Estado de São Paulo, 1892*; *Estudo Crítico* (Kosmos/CBPO, 1984); *São Paulo, 1900* (Kosmos/CBPO, 1988); *Fotografia e História* (Ática, 1988; Ateliê, 2001); *O Olhar Europeu: O Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX* (em co-autoria com Maria Luiza Tucci Carneiro) (Edusp, 1994); *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica* (Ateliê Editó-

rial, 1999); *Dicionário Histórico de Fotógrafos e do Ofício Fotográfico no Brasil (1840-1910)*.

Além da obra histórica e teórica, é extensa sua atividade enquanto curador e conferencista tendo participado com frequência em simpósios e congressos na América Latina, Estados Unidos e Europa desde os meados dos anos 70. É ampla também a bibliografia sobre Kossoy publicada tanto no Brasil como internacionalmente. Em 1984 o Ministério da Cultura e da Comunicação da França outorgou a Kossoy a distinção cultural "*Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres*" pelo conjunto de sua obra.